MUZYKA POLSKA

IX

MIESIĘCZNIK

1938

NASTĘPNY NUMER „MUZYKI POLSKIEJ"
UKAŻE SIĘ W KOŃCU PAŹDZIERNIKA 1938 R.

PRENUMERATA: zł. 12.— rocznie; zł. 6.— półrocznie.
Cena pojedyńczego zeszytu zł. 1 gr. 50
Za granicą zł. 15.— rocznie.
Konto czekowe P. K. O. Nr. 18.670.

SPIS RZECZY:

MUZYKA POLSKA

PISMO POŚWIĘCONE ZAGADNIENIOM
ŻYCIA MUZYCZNEGO W POLSCE
ORGAN TOWARZYSTWA WYDAWNICZEGO MUZYKI POLSKIEJ

ROK 1938 Rocznik V	Wrzesień	Zeszyt IX (XXII)

ADRES REDAKCJI: WARSZAWA, MAZOWIECKA 7 m. 22
TELEFON 2.18.16. P. K. O. 18.670

Stanisław Szpinalski.

TEZY KULTURALNE OZN.

Ogłoszenie tez w sprawie kultury przez Radę Naczelną OZN wywołało żywy oddźwięk w prasie. Polemiki, jakie się z tego powodu wywiązywały, udowodniły ponad wszelką wątpliwość, że sprawa dojrzała do dyskusji i jest więcej, niż aktualna.

Narazie dyskusja toczy się przeważnie między politykami (chociaż nie brak jest głosów ze świata artystycznego) — *gros* armii kulturalno - artystycznej nie wypowiada się definitywnie. I to jest właśnie zdumiewające. Toczy się namiętny spór o zasadniczy sposób „gospodarowania" Kulturą, o to, czy ma być „totalnie", czy też „liberalnie", a najbardziej, zdawałoby się, zainteresowani w tej kwestji, najbardziej powołani do wypowiedzenia się, milczą z wytrwałością godną podziwu... Należy wobec tego przypuścić, że mało to ich właśnie obchodzi, lub że te elementy, które miały by coś do powiedzenia, nie mogą dość do głosu z tych czy innych względów.

Trudno się dziwić, że muzyczny świat polski nie wypowiada się, — niewiadomo przecież, „kto" lub „co" reprezentuje muzykę polską. Przy obecnym bałaganie w tej dziedzinie ma do tego równe prawo zarówno p. Rektor Państwowego Konserwatorium Muzycznego, jak i dzierżawca sali koncertowej Konserwatorium p. Markiewicz... Natomiast z wielką ciekawością posłuchalibyśmy, co myślą o Tezach OZN nasi Akademicy Literatury.

Obserwując pojedynek zwolenników Tez i ich przeciwników, stwierdzić bezstronnie należy, że ci ostatni przejawiają ubolewania godną nerwowość, która często powoduje niesłychane gaffy. Dla przykładu niekonsekwentnej argumentacji obrońców „liberalizmu" kulturalnego znany publicysta wileński p. Jerzy Wyszomirski (uprawiający prawdziwą woltyżerkę między konserwatywnym „Słowem" a t. zw. demokratycznym „Kurjerem Powszechnym") w artykule p. t. „Historiozofia w filmie" („Słowo" z dnia 18.IX.38) pisze tak: *...mniejsza jednak o faszystowskie tendencje filmu: to kwestia wewnętrzna Włoch; co do nas, mogliśmy te tendencje potępić lub pochwalić, zależnie od naszych sympatii i przekonań; mogliśmy także stwierdzić raz jeszcze, że wszelka, nawet najbardziej wzniosła tendencyjność szkodzi prawdziwej sztuce, która musi być zawsze swobodna. Nasze „tezy kulturalne" Ozonu nie zastanawiają się nad tym,* Zaś kilkanaście wierszy dalej czytamy, przecierając oczy ze zdumienia, że *...sztuka plastyczna — malarstwo, rzeźba, architektura — przemawia zawsze najżywiej do tłumów; zapomocą tych dzieł każdy wódz, monarcha i wielki polityk skuteczniej urabiali masy, niż zapomocą okólników, zarządzeń, odezw, wezwań, tez i tym podobnych pustych słów, które „volant". Monumenta zaś „manent". Tak postępował Perykles i Cezar, Trajan i Konstantyn Wielki, Karol Wielki i Karol piąty, Napoleon I i Napoleon III, imperatorowie rosyjscy, budujący Petersburg, Ludwikowie francuscy i Fryderykowie pruscy. Tak samo postępuje dziś Mussolini, dźwigający materialną, architektoniczną potęgę Italii, i Hitler, który uwieczni się autostradami. Film jest dzisiaj jedną z tych sztuk, która — na podobieństwo sztuk plastycznych — może wywierać największy wpływ na masy, może je odpowiednio wychowywać.*

Tyle p. Wyszomirski. I bądź tu mądry. A więc, „urabiali" czy nie urabiali? „Może wychowywać" czy nie może? Jakie to swoją drogą szczęście, że ci wielcy mężowie nie słuchali ówczesnych Panów Wyszomirskich, bo tacy napewno byli. Jest to rodzaj, który zawsze skrytykuje każdą inicjatywę, zwłaszcza, gdy nie pochodzi od niego. Zastanawiającą jest rzeczą, że przeciwnicy jakiejkolwiek organizacji kultury nie precyzują wcale swej postawy wobec obecnego stanu spraw kulturalnych w Polsce. Czyżby więc uważali, że wszystko jest jaknajlepiej? A jeśli nie jest dobrze, czy nie uważali by za stosowne podzielić się z na-

mi swymi poglądami na to, coby należało zmienić i w jaki sposób? Rozumiem dobrze, że to są raczej niedyskretne pytania, ale trudno — „królik pierwszy zaczął", jak mówi znana anegdota.

Istnieje w Polsce kategoria ludzi nieszczęsnych — są to t. zw. „działacze kulturalni". Specjalnie doświadczeni przez los są ci, co pracują w t. zw. terenie. Oni napewno z radością powitali sam fakt postawienia tej arcyważnej kwestii, jaką jest sprawa upowszechnienia kultury i jej planowej organizacji, w szeregu zagadnień głównych życia narodowego. Jednym z licznych argumentów, jakimi gorliwie szermują krytycy tez OZN, jest ten, że organizacja kultury zabije inicjatywę społeczną i prywatną. Nazwałbym taką argumentację conajmniej demagogiczną. A gdzież to mamy dowody tej „inicjatywy"? Jeśli chodzi o muzykę, sprawa wydania op. „Straszny Dwór" Moniuszki ładnie by wyglądała, gdyby nie pomoc FKN. A skandale z Operą Warszawską czy też Filharmonią? To są przykłady najbardziej bijące w oczy. A proszę teraz pojechać z koncertem lub wystawą obrazów w teren. Mamy wprawdzie Mistrza Chopina, tylko nie ma fortepianów, na jakich w godziwy sposób można by wykonywać Jego kompozycje. Obrazów nie ma gdzie wystawić. Wilno nie ma sali koncertowej, ani wystawowej, nie ma fortepianu koncertowego, a jaka taka orkiestra symfoniczna żyje ze wspaniałomyślnej łaski „Polskiego Radia", rozumiejącego, że gdy zawodzi t. zw. inicjatywa społeczna, trzeba działać bez niej lub poza nią. A sprawa drożyzny książek? Wiadomą jest rzeczą, że przed powstaniem państwowego wydawnictwa książek szkolnych podręcznik szkolny kosztował przeciętnie 5 — 7 zł. Wydawnictwo państwowe zmniejszyło te ceny conajmniej w dwójnasób. Dowodzi to, że czasem interwencja jest konieczna. Taką próbą interwencji w momencie chaosu i bezwładu jest akcja OZN. Kłóćmy się teraz, by ta interwencja wypadła jak najpomyślniej, ale nie negujmy jej konieczności, byłoby to świadectwem naszej ślepoty i tragicznego niezrozumienia rzeczywistości... P. Cat-Mackiewicz z patetyczną emfazą woła w „Słowie" (21—VIII) że kultura, a raczej jej wielkość, „rodzi się w anarchii". Jak na konserwatystę, jest to conajmniej pikantne. Szkoda wielka, że Szanowny Redaktor nie jest pianistą i nie koncertował na pianinie Drygasa w Wołkowysku... It is something to write home about...

Ulubionym refrenem „liberałów" kulturalnych jest gorliwie

kolportowana wersja o upadku kultury niemieckiej pod rządami Goebelsa. Na czym polega ten rzekomy upadek, nie precyzuje się, oczywiście. Wzięła i... upadła. Mam takie wrażenie, że żadna kultura, prawdziwie wielka, nie pada w ciągu niespełna 6 lat, a tyle lat właśnie rządzi obecny minister propagandy Rzeszy. Po Anschlussie pewna ekscentryczna niewiasta oświadczyła mi, że Wiedeń się skończył. Na moją prośbę wytłumaczenia mi, na czym polega ta straszna katastrofa, odpowiedziała, że ...Freud przecież wyjechał z Wiednia. Sic! Gdy jednak wyraziłem lekkie wątpliwości, co do znaczenia tego faktu w skali dziejowej, odpowiedziała mi, że jestem cynik i... wstrętny totalista. Trudno, oczywiście, prowadzić dyskusję z kulturalnymi „kibicami". Tak jest, z kibicami! Bo charakterystyczną cechą tej dyskusji jest to, że właśnie zabierają najczęściej głos ludzie, stojący zdala od istotnej pracy w dziedzinie kultury. A już wręcz rozpaczliwe jest, że ciągle rozmawiają nie na temat. My mówimy *o upowszechnieniu kultury*, a oni o rzekomym *skrępowaniu swobody twórczości*. Sądzą pewnie, że ewentualna Izba Muzyczna każe Woytowiczowi komponować w C-dur, a Szeligowskiemu zabroni użycia formy toccatowej, co tego twórcę o tak wybitnie motorycznym temperamencie zmartwiło by nie na żarty. Geniusz Szymanowskiego natrafiał na takie opory ze strony dzisiejszych obrońców „liberalnego" poglądu na świat, że można by przypuścić, iż gdyby oni w swym czasie rządzili polską muzyką. wyznawane przez nich kanony estetyczne skrępowały by twórcę „Symfonii koncertującej" bardziej niż 100 Izb.

Tezy kulturalne OZN są narazie tylko zapowiedzią w kierunku przyszłej akcji. Nie są zresztą zupełnie szczęśliwie zredagowane. Są właściwie rozwinięciem Deklaracji lutowej. Czekamy teraz na czyny, na konkretne działanie. Spróbujmy określić, jakby wyglądało konkretne działanie w dziedzinie muzyki. Przede wszystkim, uporządkowanie zawodu muzycznego. Sprawa bardzo ważna i pilna. W zakresie tego posunięcia znalazła by się sprawa związków zawodowych, towarzystw muzycznych (istniejących często tylko na papierze) i innych pokrewnych organizacji. Z chaosu powinna się wyłonić Korporacja Muzyków. Następne posunięcia w dziedzinie praktycznej powinny mieć na względzie ratowanie bezpośrednio zagrożonych placówek muzycznych, jak Opery i Filharmonii. Muszą one istnieć i działać w imię tych samych ideałów, jakie powodują organizowa-

nie polskiego lotu do stratosfery, wyprawę na Spitzbergen i t. d. Bądźmy konsekwentni — mamy państwowe szkoły muzyczne, miejmy też i warsztaty pracy muzycznej... Czy można sobie wyobrazić uniwersytet bez pracowni naukowych i teatrów anatomicznych? Sprawą równie ważną będzie ustalenie, jak ma być z nagrywaniem arcydzieł polskiej muzyki na płyty. Jest to moment propagandowy wagi pierwszorzędnej. Pan Minister Spraw Zagranicznych z całą pewnością rozumie doniosłość tego zagadnienia. Przecież my nic, albo prawie nic nie mamy! Nie mamy pierwowzorów stylowych wykonań dzieł największego polskiego symfonisty Karola Szymanowskiego. Może by zamiast wydatków na Balet Reprezentacyjny poczynić wydatek na nagranie dzieł Szymanowskiego, Moniuszki, Karłowicza i całej plejady współczesnych kompozytorów polskich? Przecież na prowincji gramofon jest czasem jedyną możliwością zapoznania się z muzyką symfoniczną. Powtarzam truizmy, ale trzeba je powtarzać ciągle. Rozszerzenie akcji umuzykalnienia młodzieży, tej przyszłości narodu, jest sprawą wychowania przyszłej publiczności. Niechże więc ORMUZ otrzyma większą pomoc w swej trudnej a tak wdzięcznej pracy.

A sprawa wydawnictw muzycznych? Produkcji instrumentów muzycznych? Gdy się raz powie A, trzeba będzie konsekwentnie powiedzieć B. Tak by się przedstawiały pokrótce najbardziej palące sprawy i bolączki muzyki. Miejmy nadzieję, że OZN przystąpi do realizacji swych tez nie zwlekając, bo od Deklaracji lutowej upłynęło już 19 miesięcy, Europa zdążyła już zmienić mapę, a w sprawach kultury polskiej jest już za kwadrans 12-ta...

Hannibal ante portas...

Oczywiście te t. zw. tezy pozostaną tylko na papierze, o ile do ich realizacji nie weźmie się ktoś, co ma władzę polityczną w ręku. O ile tym „ktosiem" okaże się autor tez, t. zn. OZN, należy przypuszczać, że sprawa będzie aktualna już za kilka miesięcy. Po nieoczekiwanym rozwiązaniu Izb wypadki toczą się z błyskawiczną szybkością. Trudno powiedzieć, czy artyści mają nadal prawo uprawiać politykę „wspaniałego odosobnienia". Tak czy inaczej, sprawa kultury będzie stawiana, jako jedno z naczelnych zagadnień życia narodowego. Jeśli artyści i działacze kulturalni nie zajmą jakiejś zdecydowanej postawy wobec tego zagadnienia, to być może bardzo ważne i istotne po-

sunięcia będą poczynione bez nich, co byłoby zupełnie niepożądane. Ostatnie wiadomości z Litwy podają, że powołany tam został do życia Państwowy Urząd do spraw Kultury Narodowej i Informacji. Podobno powzięto tę decyzję, mając na względzie konieczność usprawnienia działalności poszczególnych resortów w związku z niebezpieczeństwem naporu kultury niemieckiej i polskiej.

Roman Palester.

PRÓBA SYNTEZY

> Kto lata całe musiał nauczać, stykając się co godzinę z uczniami, którzy chcą wiedzieć dlaczego mistrzom dozwolone jest to, czego się im samym zabrania, dlaczego pewien temat jest dobry a inny zły ,dlaczego pewne następstwa harmoniczne działają kojąco a inne podniecająco, dlaczego nawet w najdzikszym wirze dźwięków musi panować rozumny porządek i dlaczego ten porządek nie da się osiągnąć przebrzmiałymi środkami. . . . . . . ten zrozumie, że czułem się zmuszony poświęcić pewną ilość czasu i trudu, — którą bym chętniej zużytkował na komponowanie muzyki, — na napisanie pracy teoretycznej.
>
> (Paul Hindemith — Unterweisung im Tonsatz — str. 22).

I

Kiedy J. J. Fux w roku 1725 w przedmowie do swego epokowego podręcznika piorunował na tych współczesnych mu kompozytorów, „którzy nie chcą się więcej trzymać praw i reguł, natomiast nienawidzą śmiertelnie wszystkiego, co jest szkołą i regułą", nie spodziewał się zapewne, że na swoim małym odcinku wystawia świadectwo odwiecznemu i zawsze nowemu prawu rozwojowemu dotyczącemu wszelkich dziedzin działalności ludzkiej — prawu akcji i reakcji. W pojęciu Fuxa, zwolennika palestrinowskiej czystości linii wokalnej, te wszystkie „nowomodne" wymysły i próby swobodniejszego, pełniejszego życia stylu muzycznego, które wychodziły z głów ludzi myślących przede wszystkim instrumentalnie, musiały prędzej czy później doprowadzić — w jego pojęciu — do zdziczenia i wynaturzenia sztuki muzycznej. Istotnie, „wynaturzenie" poszło naprzód siedmiomilowymi krokami. W ciągu zeszłego stulecia odkryto

i zużytkowano niemal wszystkie przydatne w sztuce muzycznej odcienie i subtelności dźwięku oraz całą możliwą jego siłę, nauczono się używać niezliczonych ilości nowych współbrzmień oraz zaczęto wysubtelniać i uginać linie melodyjne w sposób poprzednio najzupełniej nieznany. Ale, o ile za czasów Fuxa, jego „Gradus ad Parnassum" dawał adeptowi do ręki całkowity ówcześnie znany i używany materiał muzyczny, o tyle nauka „harmonii", wyodrębniona w ciągu 19-go wieku w osobną dyscyplinę, pozostała w zasadzie zawsze w tyle za praktycznymi osiągnięciami w dziedzinie kompozycji i okazała słabość swego rynsztunku logicznego w porównaniu z podręcznikiem Fuxa, który przecież i dziś — po dwustu latach — wtłaczany jest w głowy adeptów wszystkich konserwatoriów świata ze stosunkowo nieznacznymi i drobnymi uzupełnieniami.

Ale nie chodzi w tej chwili o to. Ważniejsze jest to, że dziedzina „muzyki praktycznej" w dziale kompozycji i dziedzina teorii — w znaczeniu teorii harmonicznej przede wszystkim — są, i to już od dość dawna, w stanie całkowitej separacji, jeżeli nie skrajnego przeciwieństwa. Najwięksi, średni i całkiem mali kompozytorzy piszą swoje, a równocześnie tysiące „dobrze myślących" profesorów najrozmaitszych uczelni wkładają w głowy młodzieży zasady, na podstawie których zanalizowanie jednej stronicy Wagnera wymaga ciągłego żonglowania nutami przetrzymanymi, wyprzedzeniami, nutami zastępczymi itd., itd. Oczywiście nie bez winy są tu i sami kompozytorzy. W ciągu 19-go wieku porzucili oni bowiem niemal całkowicie dziedzinę pedagogiki. Przecież żaden z wielkich kompozytorów zeszłego wieku nie był nauczycielem, wszyscy uważali nauczanie za przeszkodę w swojej twórczości, żaden nie docenił znakomitej pomocniczej roli pedagogiki dla własnej twórczości choćby tylko w sensie techniczno - muzycznym. Nic dziwnego, że pole teorii przypadło całkowicie w udziale bezdusznym, zasuszonym specjalistom, których bezkarne harce stworzyły cały fakultet nauk, nie mających żadnego związku z muzyką praktyczną.

W ostatnim pokoleniu jednak jesteśmy świadkami coraz większego zainteresowania się czynnych twórców sprawami teorii muzycznej. Coraz więcej kompozytorów naucza, coraz więcej z nich odczuwa konieczność zsynchronizowania działalności praktyczno - muzycznej z podstawą teoretyczną, która może dać pewną elementarnie obiektywną ocenę dzieła muzycznego.

Ostatnio jeden z czołowych kompozytorów współczesnych, Paweł Hindemith, muzyk z krwi i kości, człowiek, któremu żadna dziedzina działalności muzycznej nie jest obca, spróbował w swojej świeżo wydanej książce [1]) dać jakiś elementarny zarys ogólnej teorii muzyki, teorii, któraby, w przeciwieństwie do rozmaitych, po wojnie publikowanych systemów teoretycznych (Schönberg, Hába, Hauer) dała się zastosować do wszelkiej, znanej nam muzyki, od czasów najdawniejszych do ostatniej chwili. Teoria ta, jak każda pierwsza próba na nowej drodze ma swoje strony bardziej i mniej przekonywujące, ma swoje zalety i wady, ale jest w każdym razie pierwszą próbą odpowiedzi na ogromną ilość dręczących nas pytań i zagadnień techniczno-kompozytorskich, a że autor jest jednym z najwybitniejszych kompozytorów współczesnych, więc nic dziwnego, że kontakt ze światem jego myśli dać może każdemu zdrowo myślącemu muzykowi bardzo wiele. W tej myśli pozwolę sobie książkę Hindemitha nieco szerzej omówić, choć zdaję sobie sprawę z tego, jak trudno mi będzie nie uchybić w niczym precyzyjności i oryginalności myśli autora, która obfitością swoją rozbija ramy książki.

II

Elementarne i zasadnicze rozważania Hindemitha dotyczą samego „surowca" muzycznego t. j. materiału, który teoria stawia do dyspozycji praktyce muzycznej. Jeżeli zważyć konieczność posiadania stałego i niezmiennego szeregu tonów, w ramach którego zamykała by się muzyka, to, wbrew wszystkim dotychczas publikowanym systemom teorii muzyki, Hindemith uważa jedynie szereg chromatyczny za materiał, którego ramy objęły by zarówno wszelką znaną nam dotychczas indywidualną twórczość muzyczną, jak i olbrzymią większość wszystkich odrębności muzyki ludowej najrozmaitszych ras i narodów. Należy stwierdzić, że sama natura obdarzając nas tonami, które są nieomal niewykonalne bez stałego towarzyszenia alikwotów, dała nam do ręki pewne zasady, których elementarne znaczenie pozostanie pewnikiem dopóki ludzkość będzie uprawiać sztukę muzyczną.

Pierwszą z tych zasad, którą Hindemith niezwykle trafnie przyrównuje do siły ciążenia w architekturze i do farb zasadniczych w malarstwie, jest zespół dźwięków złożony i określony

[1]) Paul Hindemith, Unterweisung im Tonsatz, B. Schott's Söhne, Mainz.

przez pięć pierwszych łatwo słyszalnych alikwotów każdego dźwięku, a mianowicie trójdźwięk zwany durowym. Wszelka muzyka w znaczeniu techniczno-muzycznym jest tylko większym lub mniejszym oddalaniem się od trójdźwięku oraz szybszym lub wolniejszym do niego powrotem. Różnica zaś między niezliczonymi stylami i „szkołami" muzycznymi na przestrzeni wieków polega w zasadzie na zróżniczkowaniu tej drogi i wypełnianiu jej muzyką o najrozmaitszych przebiegach napięcia między trójdźwiękami, zależnie od epoki i ducha czasu, którego wyrazicielami są poszczególni autorzy.

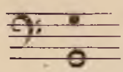
Oczywiście trójdźwięk durowy, jaki otrzymujemy dzięki pierwszym pięciu alikwotom, nie stwarza jeszcze szeregu tonów, który by pozwolił na umieszczenie w swoich ramach jakiejkolwiek, choćby minimalnie skomplikowanej melodii muzycznej. Znany zaś fakt zbyt niskiego lub zbyt wysokiego brzmienia całego szeregu następnych alikwotów, choć nie wyklucza ich użycia w sensie melodyjnym, uniemożliwia jednak jakiekolwiek ich użycie w sensie harmonicznym. Zatem szereg tonów dla praktycznego użycia w muzyce musi dopiero być sztucznie zbudowany. I znowu sama przyroda narzuca nam konieczność dzielenia szeregu tonów w oktawy. Poza niektórymi gamami arabskimi, które omijają oktawę, z bardziej znanych systemów muzycznych istnieje tylko jeden świadomie omijający oktawę, a mianowicie starogrecki system tetrachordowy, polegający na podziale na odcinki kwartowe. W systemie tym jednak nie da się przeprowadzić nawet najprostsza ścisła równoległość paru głosów, a w każdym razie nie da się przeprowadzić czysto. Natomiast system pytagorejski, polegający na obliczeniu kwintowym ze stałym zachowaniem stosunku 2 : 3, wprowadza już przy piątej kwincie różnicę wysokości, która staje się nieznośna, jeżeli zważyć, że ta piąta kwinta stanowi wielką tercję nuty podstawowej a przy przejściu przez całe koło kwintowe daje nam komę różnicy w stosunku do tej samej procedury odbytej za pomocą oktaw. Przez wieki całe spychano tę komę w stronę tonów najmniej używanych (w harmonice oczywiście), a mianowicie w interwały małej sekundy i zwiększonej kwarty a dopiero strój temperowany rozprowadził ją nieomal równomiernie między wszystkie 12 półtonów oktawy instrumentów klawiszowych stwarzając w ten sposób naszą obecną muzyczną monetę obiegową, w której poza oktawą ani jeden interwał (nawet kwinta)

nie jest „czysty" w znaczeniu doświadczalnym. Natomiast w związku z obliczeniem pytagorejskim praktykowało się przez wieki całe obliczanie za pomocą stosunku 4 : 5, a to — niezmieniając w sumie w niczym końcowego dysonansu — dawało przynajmniej czyste wielkie tercje, a więc interwały o pierwszorzędnym znaczeniu.

W tym stanie rzeczy Hindemith daje niezwykle trafny i celowy sposób stworzenia szeregu tonów, nadających się w praktyce zarówno do celów melodyjnych jak i harmonicznych. Zastrzega się przy tym autor, że nie leży w jego celach ani wyrzucenie komy poza system dźwiękowy, ani ulepszanie istniejącego, chodzi tylko o wykazanie, co kryje się w dwunastu półtonach oktawy i o „nazwanie" tego, co od dawna praktykuje się w muzyce orkiestrowej i kameralnej (kameralnej bez instrumentów klawiszowych). Buduje zatem Hindemith swój szereg muzyczny na następujących zasadach: pierwszych pięć alikwotów przyjmuje kolejno za alikwoty pochodzące od innych tonów podstawowych i zapomocą odpowiedniego dzielenia oblicza ścisłą wysokość tych tonów podstawowych. Jeżeli zatem za podstawę i początek skali przyjmiemy dźwięk C (64 drgnień), to drugi jego alikwot g będzie drgał 192 razy na sekundę. Przyjmując zaś, że to g jest pierwszym alikwotem dźwięku G otrzymujemy dla tego dźwięku ilość 96 drgnień.



192
128
64



192
96 (:2)

W podobny sposób otrzymać można dźwięki G, F, A, E, Es, As. Stosując dalej tę samą zasadę należałoby przeprowadzić to samo obliczenie z alikwotem septymy, co oczywiście dałoby nam cały szereg dźwięków za niskich, jak za niskie b, za niskie es, i podobnie za niskie B, Ges, Es. Eliminując zatem wszelkie obliczenia na podstawie dźwięku b' o 448 drgnieniach, buduje autor na otrzymanych uprzednio dźwiękach G, F, E, Es, As szeregi alikwotów, które pozwalają obliczyć pozostałe dźwięki szeregu chromatycznego z wygodniejszym dla ucha — niż dotychczas — rozdzieleniem komy. Poniżej podaję wyniki Hindemitha w porównaniu z wysokością dźwięków temperowanej klawiatury fortepianowej.

Wynik Hindemitha:	C 64,	Des 68'27,	D 72,	Es 76'8,	E 80,	F 85'33,	Ges 91, Fis 90,	G 96,	As 102'4,	A 106'66,	B 115'2,	H 120,	c 128.
System temperowany:	C 64,	Des 67'5,	D 71'36,	Es 76'16,	E 80'32,	F 85'12,	Ges/Fis 91'04,	G 95'89,	As 101'44,	A 106'88,	B 113'92,	H 120'64,	c 128.

Wyniki Hindemitha są bliskie temu, co się normalnie praktykuje w muzyce, w której nie biorą udziału instrumenty temperowane, jeżeli nie brać pod uwagę „lotności" komy, którą wprawny instrumentalista instynktownie „przesuwa" zawsze w to miejsce frazy, w którym ona najmniej razi, w którym jej fałsz najmniej znać.

Jeżeli autor dość długo rozwodzi się nad budową szeregu chromatycznego, to dlatego, aby dowieść, że daje się on równie łatwo i w sposób równie naturalny wyprowadzić ze stosunków, jakie zachodzą między alikwotami, jak i dawne gamy systemu dur-moll, z tą drobną wskazówką dodatkową, że traktowanie trójdźwięku molowego jako „pendant" do durowego nie jest właściwie niczym uzasadnione i zostało przez teoretyków sztucznie wykombinowane. W pojęciu Hindemitha szereg chromatyczny— nie umniejszając w niczym znaczenia diatoniki — *rozszerza ramy teorii do ostatnich granic i dlatego powinien służyć za podstawę zarówno harmoniki jak i melodyki* [2]*)*. A już rzeczą dobrego smaku muzyka będzie stosowanie chromatyki z umiarem i wykorzystanie wszystkich zalet i wartości, jakie wnosi rozumnie i celowo stosowana diatonika.

---

[2]) Bunt przeciw wyłącznemu i skostniałemu panowaniu systemu dur-moll zaczął się przecież nieomal jeszcze w XVI-tym wieku (Gesualdo, książę Venosy!). Mozart w niektórych utworach stara się wyrwać z pod wiecznego panowania toniki i dominanty, a Wagner w „Trystanie" rozbija całkowicie diatonikę i buduje całe dzieło na bazie chromatycznej. Działanie chromatyki „Trystana" na szersze koła twórców, działanie, które zaczęło dawać owoce w początku naszego stulecia, porównuje Hindemith słusznie do działania „serum" na organizm ludzki. Temu działaniu przypisuje wszystkie, aż do kompletnej anarchii prowadzące, wyskoki i ekstrawagancje niedawnych lat. Ale też stwierdza, że przyjęcie szeregu chromatycznego za podstawę teorii muzyki jest tylko wyciągnięciem ostatnich konsekwencji z tego, co zaczął Wagner przed 80-ciu laty.

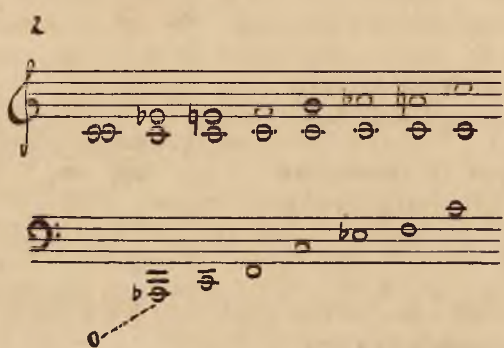
III

Uzasadniając powstanie szeregu dwunastopółtonowego w ramach oktawy podkreśla Hindemith na każdym kroku (w przeciwieństwie do dwunastotonowego systemu Schönberga, polegającego na absolutnej równości tonów wobec siebie) nierówności, zachodzące między znaczeniem poszczególnych tonów skali w stosunku do tonu zasadniczego. Ze stosunków liczbowych, zachodzących pomiędzy poszczególnymi tonami, wynika — zgodnie zresztą z opinią naszego ucha, — że stosunek pokrewieństwa do tonu zasadniczego, największy w oktawie i kwincie, zmniejsza się następnie w sposób następujący: kwarta, wielka seksta, wielka tercja, mała tercja, mała seksta, wielka sekunda, mała septyma, mała sekunda, wielka septyma. Powyższy szereg, — nie będący zresztą specjalną nowością, ale mający pierwszorzędną wagę dla całego systemu Hindemitha, — nazywa autor *Szeregiem Pierwszym* i na jego zasadzie reguluje kwestię pokrewieństwa tonów następujących po sobie.

Natomiast *Szereg Drugi* normuje stosunki pokrewieństwa zachodzące między współbrzmieniami poszczególnych tonów. O ile Szereg Pierwszy obliczył autor ze stosunków zachodzących między alikwotami, o tyle do stworzenia Szeregu Drugiego ucieka się do innego fenomenu akustycznego, mało zresztą wykorzystanego dotychczas, a mianowicie do tonów kombinacyjnych. Tony kombinacyjne (jak wiadomo bardzo słabe dźwięki basowe, brzmiące przy równoczesnym odezwaniu się dwóch tonów) mają dotychczas zastosowanie jedynie przy budowie niektórych piszczałek organowych, ale wyraźne ich usłyszenie jest właściwie możliwe dopiero dzięki niedawno skonstruowanym instrumentom elektrycznym (trautonium). Słyszymy je w sposób następujący:

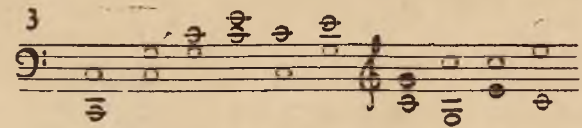
Interwały:

Tony kombinacyjne:



przy czym oczywiście ilość drgnień tonu kombinacyjnego jest zawsze różnicą ilości drgnień obu tonów poszczególnego interwału, a cyfry określające stosunek interwału podlegają tej samej regule.

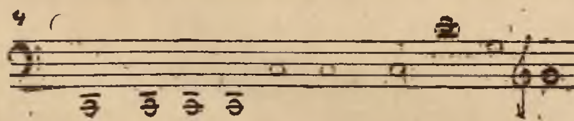
Interwały:



	2	3	4	5	4	5	6	8	8	10
	1	2	3	4	2	3	4	3	5	4
Różnica:	1	1	1	1	2	2	2	5	3	6

Drgnienia:	128	192	256	320	256	320	384	512	512	640
	64	128	192	256	128	192	256	192	320	256
Różnica:	64	64	64	64	128	128	128	320	192	384

Ton kombinacyjny:



Wziąwszy pod uwagę realne brzmienie tonów kombinacyjnych, możemy z ich kombinacji z tonami granego interwału otrzymać całe szeregi nowych tonów kombinacyjnych, oczywiście nieporównanie słabiej słyszalnych. Toteż tutaj ograniczymy się tylko do wyznaczenia drugiego trybu tonów kombinacyjnych.

Interwały:

Tony kombinacyjne drugiego trybu

Tony kombinacyjne pierwszego trybu

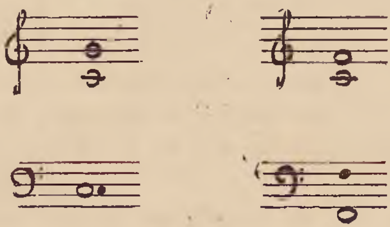


Należy się liczyć z realnym znaczeniem tonów kombinacyjnych dwóch pierwszych trybów. Te tony „obciążają" dany inter-

wał, nadają mu — jemu tylko właściwy — specyficzny charakter i właściwości.

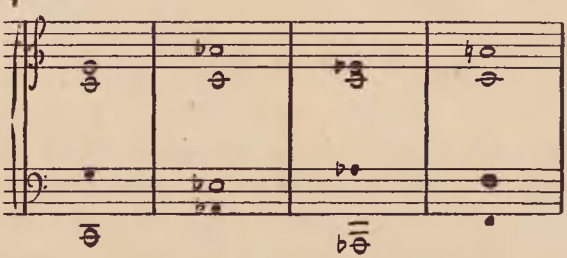
Unison i oktawa nie podlegają oczywiście żadnym obciążeniom, ale już kwinta i kwarta dają jako przygłos brzmienie następujących tonów:

6



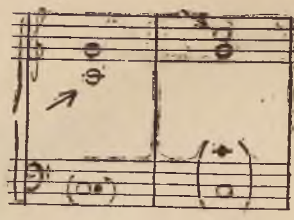
Przy tercjach i sekstach słyszymy tony następujące:

7



Charakterystyczne jest, że interwały grupują się parami (kwinta i kwarta, wielka tercja i mała seksta, mała tercja i wielka seksta), w których tony kombinacyjne zajmują porządek odwrotny. Jest to pierwsze czysto akustyczne uzasadnienie przewrotów interwali, przewrotów, które dotychczas uzasadniano wyłącznie w sposób cyfrowy. Oprócz tego z powyższego wynika konsekwentnie przez Hindemitha przeprowadzona teoria nuty zasadniczej każdego interwału. Kwinta bowiem, której nuta dolna zostaje przez tony kombinacyjne dwukrotnie wzmocniona, będzie miała zawsze tę dolną nutę za swoją nutę zasadniczą. Z kwartą natomiast z tych samych powodów dziać się będzie zawsze odwrotnie. W niej nuta górna musi być uważana za zasadniczą ponieważ ona właśnie jest dwukrotnie powtórzona w basie.

8



(strzałka ↗ oznacza nutę podstawową interwału)

Ale ponieważ w kwincie oba tony kombinacyjne wypadają na dźwięk jednej wysokości i — co za tym idzie — brzmią silniej niż tony kombinacyjne kwarty, zatem musimy uważać kwintę za interwał doskonalszy, mocniejszy i czystszy od kwarty.

Podobne wyniki otrzymujemy z doświadczeń z dwoma następnymi parami interwałów: wielką tercją i małą sekstą, małą tercją i wielką sekstą:

9



W obu tercjach nutami zasadniczymi są nuty dolne, w obu sekstach nuty górne, siła zaś wielkiej tercji i małej seksty, mniejsza od siły kwinty i kwarty (z powodu obecności wśród tonów kombinacyjnych jednej nuty obcej, której nie ma w interwalu) jest znów większa od siły małej tercji i wielkiej seksty (których tony kombinacyjne składają się z samych obcych nut). W ramach zaś poszczególnych par tercje są „lepsze" od sekt z powodu nisko umieszczonego tonu kombinacyjnego pierwszego trybu, który oczywiście ma zawsze znaczenie większe od trybu drugiego.

Przy okazji rozważań o tercjach należy rozprawić się z zespołem dźwięków, który dzięki kombinacjom teoretyków zrobił olbrzymią karierę, na którą żadną miarą nie zasługiwał: z trójdźwiękiem molowym. Jak wiadomo, nie występuje on nigdzie w szeregu alikwotów, jedynie przeskakując poszczególne

alikwoty można go otrzymać i to w takiej odległości od tonu podstawowego (10 : 12 : 15), która pozbawia go praktycznego znaczenia. Doświadczenie z tonami kombinacyjnymi wykazuje o ile mniejsza jest wartość dźwiękowa trójdźwięku molowego od durowego.

10

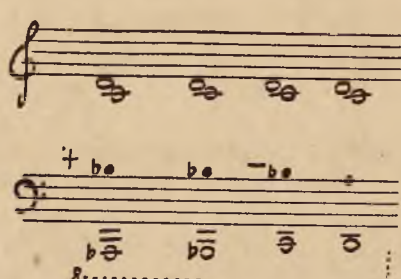


Jak widzimy, tony kombinacyjne trójdźwięku durowego wzmacniają go wybitnie, natomiast działalność ich w trójdźwięku molowym idzie niemal wyłącznie w kierunku osłabienia siły tr:ójdźwięku. Pominąwszy rozmaite — mniej lub więcej naciągane — sposoby uzasadnienia dualizmu dur-moll, Hindemith przyjmuje trójdźwięk molowy za odmianę durowego, za jego skażoną formę, nie jedyną wreszcie, skoro szereg alikwotowy daje nam aż pięć tercyj najrozmaitszych wielkości (4 : 5, 5 : 6, 6 : 7, 7 : 9, 9 : 11). Różnice zaś psychologiczne, różnice wyrazu między formą dur i moll tego samego trójdźwięku pochodzą z owego martwego, niedającego się ująć w formułę pola znajdującego się między małą a wielką tercją.

Co do dalszych par interwałów, to przy wielkiej sekundzie i małej septymie sprawa komplikuje się o tyle, że szereg alikwotowy daje nam ich cały szereg.

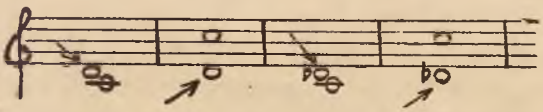
10 : 11   9 : 10   8 : 9   7 : 8

11



W powyższym rysunku na lewo znajdujemy najmniejszą wielką sekundę a idąc w kierunku na prawo mamy coraz większe. Pomimo tego, że w trzecim z tych przykładów znajdujemy zdwojone c, to jednak za nutę zasadniczą wielkiej sekundy uważa się ton górny, a to z tego powodu, że ucho nasze traktuje w tym wypadku ton dolny często jako septymę akordu dominant - septymowego. Podobnie rzecz się ma z małą sekundą i z odwrotnościami obu sekund.

12

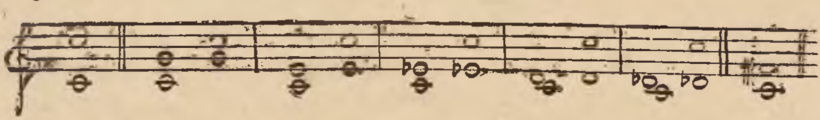


(strzałka oznacza nutę zasadniczą)

Do skompletowania *Szeregu Drugiego* brak nam jeszcze interwału, który nie stanowi pary z żadnym innym, lecz (podobnie jak oktawa) zajmuje stanowisko samodzielne z drugiej strony tabeli nazwanej Szeregiem Drugim, a mianowicie trytonu, przy czym pod tą nazwą rozumie się zarówno zwiększoną kwartę jak i zmniejszoną kwintę.

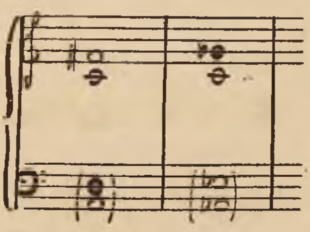
Szereg Drugi:

13



Tryton nie posiada tonu zasadniczego, jego tony kombinacyjne bowiem brzmią dość dziwnie:

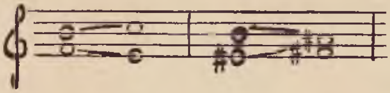
14



Tony te sprawiają że tryton ma zawsze funkcję dominaty. W tej funkcjonalności trytonu leży jego tendencja do rozwią-

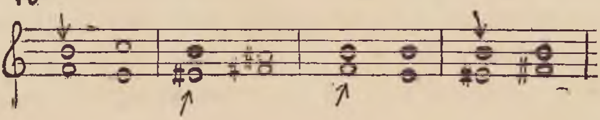
zania, które oczywiście może być dwojakie, jeżeli się weźmie pod uwagę enharmonikę:

15



Z samego trytonu, bez znajomości jego rozwiązania, nie mamy jeszcze pewności dokąd on ciąży, i ta właśnie cecha uczyniła z trytonu interwał obcy wszystkim innym i niezdecydowany a równocześnie ostry i charakterystyczny. Ten dźwięk trytonu, który przy rozwiązaniu przebywa drogę najmniejszą w kierunku tonu podstawowego następnego interwału nazywa Hindemith *zastępczą nutą zasadniczą.*

16



(strzałka oznacza zastępczą nutę zasadniczą)

Z powyżej powiedzianego łatwo zrozumiemy dlaczego tryton przez wieki całe stanowił kość tak trudną do zgryzienia. Zrozumiemy, dlaczego Grecy do czterech regularnych tetrachordów dodali jeszcze piąty, dodatkowy (synemmenon), dlaczego w tonacjach kościelnych istniała reguła zamiany B rotundum na B quadratum, dlaczego przepisy o organum wykluczają w ogóle użycie trytonu a średniowieczne traktaty zawierają liczne sposoby zamiany „Mi contra Fa", i dlaczego w końcu w późniejszym rozwoju harmonii o tyle zawiele znaczenia przypisano wszystkim akordom o funkcjach dominanty.

Hierachia wartości interwałów, ułożona w Szeregu Drugim czyni aktualną kwestię konsonansu i dysonansu. Jak wiemy z historii muzyki, najrozmaitsze interwały były traktowane rozmaicie zależnie od epoki. Toteż jest rzeczą niemożliwą ustalić, gdzie — w ramach Szeregu Drugiego — jest granica konsonansów i gdzie zaczynają się dysonanse. Można tylko ustalić, że idąc od oktawy na prawo aż do wielkiej septymy spotykamy interwały coraz mniej konsonansowe a coraz bardziej dysonansowe. Tryton buntuje się i tu i nie daje się zaliczyć do żadnej grupy zachowując dwuznaczną niezawisłość. Trzeba jednak

przyznać, że wszystkie interwały z wyjątkiem małej sekundy i wielkiej septymy stały się w ciągu wieków najniezbędniejszymi częściami składowymi współbrzmień akordów, podczas gdy jest dość wątpliwe czy mała sekunda lub wielka septyma nabiorą kiedykolwiek takiego znaczenia dla budowy akordów, jakie mają inne interwały.

(D.c.n.).

S. L. S.

WŁAŚCIWI LUDZIE NA WŁAŚCIWCH MIEJSCACH

Jednym z ważniejszych zagadnień planowej organizacji muzyki polskiej będzie musiało być w przyszłości umiejętne gospodarowanie materiałem ludzkim, którego za dużo nie mamy.

Jakże często ta lub owa placówka muzyczna, te czy inne poczynania natrafiają na przeszkody realizacyjne z braku odpowiednich sił artystycznych. Zdawałoby się, że doprawdy nie mamy ludzi. Tak zupełnie źle jednak nie jest. Przyjrzawszy się uważnie polskiemu życiu muzycznemu zobaczymy, że mamy znakomite nieraz siły, — są one tylko bez przydziału albo przy niewłaściwym warsztacie pracy. Pierwszy z brzegu przykład potwierdzi słuszność naszych spostrzeżeń: sprawa obsadzenia klas smyczkowych w Państw. Konserwatorium Muzycznym. Narzeka się na brak wiolonczelistów, a co robi „na wygnaniu" w Gdańsku znakomity wiolonczelista Kazimierz Wiłkomirski? Czy ktoś serio może przypuszczać, że najważniejszą w tej chwili rzeczą w zagadnieniach muzycznych polskich jest walka z żywiołem niemieckim w Gdańsku?

Marnuje się energię i siły tak wybitnego artysty na beznadziejnej placówce, gdy stołeczne konserwatorium na gwałt potrzebuje wybitnego (i zdrowego) pedagoga...

Poza tym obecność takiego działacza muzycznego, jakim jest Wiłkomirski, na terenie stołecznym, zwłaszcza w okresie formalnej „paniki kulturalnej", jest absolutnie konieczna. Jeśli już komuś potrzebna jest placówka gdańska z jakichś, powiedzmy, powodów propagandowo-politycznych, niech ją obejmie młody, energiczny i inteligentny absolwent, dla którego to będzie świetną szkołą życiową...

Sama kwestia celowości utrzymywania polskiego konserwatorium w Gdańsku nadaje się do dyskusji. Mamy obok polską i potężniejszą stale Gdynię, — tam należałoby skierować wysiłki kulturalne. A taki Cieszyn, z tak ofiarnie przez Drozda prowadzoną szkołą im. Paderewskiego, czy nie zasługuje na baczniejszą uwagę i większą pomoc? Przecież Czesi zmuszeni byli uruchomić po tamtej stronie byłej granicy szkołę muzyczną, by zaszachować akcję polskiej szkoły. Kontynuując dalej nasze rozważania chcielibyśmy wiedzieć, dlaczego w Państw. Konserw. Muzycznym w Warszawie nie ma miejsca dla tak wybitnych polskich skrzypaczek, jak Irena Dubiska i Eugenia Umińska? Dodajmy do tego, że zagranicą pracują (w U.S.A.) tak wybitni skrzypkowie, jak Michał Wiłkomirski i Jerzy Szpinalski. Czy tej klasy artyści nie powinni przede wszystkim pracować w kraju i dla kraju? Dlaczego medytuje się o tym, że to lub owo konserwatorium prowincjonalne nie ma kierownika, a toleruje się, że tak wybitny ze wszech miar artysta, jak Wiktor Łabuński, nie może utrzymać się w Krakowie i wyjeżdża do Ameryki? Czy dzisiejsze doświadczenia amerykańskie Łabuńskiego nie przydałyby się takiej „amerykańskiej" Gdyni, naprzykład?

Ludzie, co sięgają wzrokiem dalej, niż warszawskie podwórko, wiedzą naprzykład, że Zygmunt Stojowski jest gwiazdą pierwszej wielkości w muzyce; nic to nie szkodzi, że tym lub innym może się wydawać zbyt konserwatywny w swych poglądach estetycznych, jest jednak człowiekiem o wysokiej kulturze nietylko muzycznej (czego nie jednemu „geniuszowi" warszawskiemu brak jest zdecydowanie) — człowiekiem, co może godnie reprezentować muzykę na najwyższym w kraju stanowisku...

Przeżywamy „kolejny" skandal operowy, mając takich śpiewaków, jak Kiepura (znakomity, gdy śpiewa), Bandrowska-Turska, Szlemińska, Czaplicki, Dolnicki, Garda, że wyliczę kilku od ręki. Żyje przecież, dzięki Bogu, tak doskonały kapelmistrz operowy, jak Mieczysław Mierzejewski. I to prawdziwy polak. Jesteśmy w stanie posiadać taki chór, jaki mamy w Poznaniu. Orkiestra radiowa jest dowodem, że pewna planowość i organizacja są zdolne stworzyć doskonały zespół symfoniczny. Dlaczego wobec tego Opera i Filharmonia stały się dziś zagadnieniami niemal tragicznymi, o których bez wstydu i pasji mówić nie można?

Obawiam się, że możnaby takie „niedyskretne" pytania mnożyć bez liku, nie otrzymując na nie żadnej odpowiedzi. Liberalny pogląd na sprawy doczesne mówi, że „życie samo ureguluje". Faszystowski mówi, że „życie trzeba trochę regulować", jeśli jest niedobrze, jeśli marazm i t. zw. „siuchty" okazują się silniejsze, niż kardynalne, jasne dla każdego cywilizowanego człowieka, potrzeby kultury narodowej.

Wydaje się rzeczą pewną, że nadeszła chwila, by rozpocząć mobilizację wszystkich wartościowych elementów polskiej armii muzycznej. Wszyscy muzycy polscy, których współpraca może wnieść konkretne wartości w sprawę budowy gmachu kultury muzycznej winni znaleźć się nie tylko w kraju, ale na właściwych, stosownie do swych możliwości, placówkach. Może tam i trzeba będzie pogwałcić czasem t. zw. pragmatykę, czy inne przepisy urzędnicze — trudno, nie można marnować ludzi i spraw dla dobra paragrafu. Ostatecznie, nie nos dla tabakiery, a odwrotnie... Niemcy obdarzyli nasze zdolności organizacyjne pogardliwym przezwiskiem „polnische Wirtschaft". Musimy udowodnić, że to ma znaczenie najzupełniej pozytywne w muzyce polskiej.

Skończmy z „siuchtami" i familijno - sentymentalnym załatwianiem najważniejszych spraw! Nadchodzą nowe czasy, czasy wojen kulturalnych, obliczonych na długą metę. Musimy to wreszcie zrozumieć i uzbroić się również. Wygrywa tylko armia świadoma swego zadania i pełna zapału. Maruderzy mogą się nie fatygować!

Napoleon Fanti (Wilno)

O RACJONALNYM PROGRAMIE STUDIÓW GRY FORTEPIANOWEJ

(na marginesie nowej ustawy o organizacji szkolnictwa artystycznego z dnia 1 czerwca 1937 r.).

Podajemy ten bardzo aktualny artykuł dyskusyjny w skróceniu koniecznym ze względów redakcyjnych.

REDAKCJA.

Artykuł niniejszy jest próbą sprecyzowania zasadniczych wytycznych racjonalnego planu studiów pianistycznych, wytycznych, prowadzących do

osiągnięcia ostatecznego celu nauki, jakim jest opanowanie instrumentu w związku z wszechstronną zastosowalnością fachową.

Jeśli chodzi o wszechstronną zastosowalność fortepianu, to wydaje się nam, że można wyodrębnić trzy zasadnicze kierunki, wyczerpujące zawodowo-praktyczne możliwości pianistyczne i racjonalizujące studia z punktu widzenia indywidualnych uzdolnień adepta.

Definicja tych trzech zastosowalności fortepianu byłaby następująca:

1. Fortepian, jako instrument solowy (wirtuozowstwo),
2. Fortepianowa pedagogika,
3. Fortepian, jako instrument zespołowy (muzyka kameralna, akompaniament).

Wychodząc z założenia, że specjalizacja w tych trzech dziedzinach studiów powinna opierać się na indywidualnych uzdolnieniach i zamiłowaniach adepta, spróbujmy określić, jakie kryteria muszą być wymagane w poszczególnych wypadkach i jak w ogólnym zarysie powinien był by wyglądać plan studiów.

Przede wszystkim wysuwa się zagadnienie, dotyczące długości okresu, w jakim osoba, kształcąca się w grze fortepianowej, powinna zdobyć niezbędny do uzyskania samodzielności fachowej poziom opanowania instrumentu i zasób wiadomości teoretyczno-praktycznych. Minimalny okres taki (bez uwzględnienia ewentualnych powtórzeń poszczególnych lat i przypadkowych dłuższych przerw w studjach), obliczamy na lat 15. Układ lat wyobrażalibyśmy sobie w ten sposób:

Kurs	wstępny	2 lata
„	niższy	3 lata
„	średni	4 lata
„	wyższy	5 lat
		14 lat
Praktyka dyplomowa		1 rok
	Razem	15 lat

Projektując tak napozór znaczny okres czasowy nauki, wychodziliśmy z założenia, że studiujący musi mieć wszystkie możliwości do wykazania jaknajwyższego poziomu wyników swej pracy. Każdy kurs ma prawie nieograniczone możliwości pogłębiania, badania i ewentualnego zwiększania materiału repertuarowego.

Przechodzimy teraz do pobieżnego omówienia poszczególnych okresów studiów.

I. *Kurs wstępny* (projektowany minimalny okres dwuletni) miałby na celu wykazanie, czy kandydat w ogóle ma dane do dalszego kształcenia się muzycznego. W wypadku pozytywnym kurs wstępny miałby możliwie do-

kładnie i gruntownie zaznajomić studiującego z następującymi problemami w zakresie normalnych norm, które program*) winien ściśle określić:

1. Podstawowe wiadomości teoretyczne i ich zastosowalność praktyczna.
   a) orientacja w materiale dźwiękowym,
   b) przyswojenie pojęcia o najprostszych konstrukcjach rytmicznych,
   c) elementarne wiadomości z zakresu zasad, pisowni muzycznej i form (na marginesie przerabianego materiału).
2. Lektura (n. p. lektura à vista akordów, jednogłosowych zdań i okresów).
3. Znajomość teoretyczna i praktyczna w wymaganym zakresie tonacyj - gam.
4. Osiągnięcie pewnych elementarnych zdobyczy technicznych (które w wymaganiach egzaminacyjnych mogą być ściśle określone przez podanie minimalnego tempa metronomicznego).
5. Umiejętność odtworzenia krótkiego repertuarku, uwzględniającego pozycje: techniki, najprymitywniejszej muzyki polifonicznej i homofonicznej. Przy tym uczeń powinien poznać i ustalić metodykę pracy w opanowywaniu utworów.

Specjalnie szeroko i dokładnie omówiliśmy pożądany zasób wiadomości, który, naszym zdaniem, powinien był by posiadać uczeń, wstępujący na kurs niższy (a więc przy teraźniejszej organizacji uczeń, wstępujący na I rok kursu niższego) Konserwatorium Państwowego. Robimy to, przywiązując szczególną uwagę do gruntownego i racjonalnego fundamentu, na jakim musi się oprzeć dalsza nauka. Nie ma chyba potrzeby rozwodzić się nad szkodliwością złych początków i nieprawidłowego podejścia do studiów.

W powyższym zestawieniu wymagań punkt 5 postawiliśmy na ostatnim miejscu, aczkolwiek w praktyce opracowywanie utworów zawsze będzie ośrodkiem pracy. Chodziło nam jednak o to, by wyniki pierwszego okresu studiów nie ograniczały się tylko do pewnej ilości gam i utworków z mechaniczną bezmyślnością nauczonych. Największą wagę przywiązali byśmy do ogólnego rozwoju i orientacji muzycznej, których jednym z efektów była by między innymi — umiejętność odtwarzania pewnego prymitywnego programiku. Podkreślamy projekt wprowadzenia inowacji w postaci lektury nut i najbardziej elementarnych wiadomości teoretycznych nawet z zakresu form muzycznych (n. p. ogólny zarys konstrukcji sonatiny, pojęcia zasad polifonii i homofonii i t. p.).

Powyższe uwagi mają na celu wyjaśnienie ogólnego naszego podejścia do studiów, polegającego przede wszystkim na wymaganiu przyswajania *ogólnej inteligencji muzyczno - praktycznej i świadomego* ujęcia przerabianego materiału *już na najniższych szczeblach nauki.*

Sprawdzianem umiejętności studiującego we wszystkich wyżej wymienionych wymaganiach musi być egzamin końcowy kursu wstępnego, będący

---

*) Mamy na myśli projekt nowego programu studiów fortepianowych w związku z ustawą z czerwca r. ub. o uporządkowaniu typów szkolnictwa muzycznego i programów nauczania.

jednocześnie egzaminem wstępnym na kurs niższy, w połączeniu z mniej ważnymi, jako kryteria, egzaminami przejściowymi w kursie wstępnym, odbywającymi się z roku na rok. Program powinien jaknajdokładniej każde z wyżej wymienionych wymagań omówić i określić w ustawach egzaminacyjnych.

II. *Kurs niższy* (projektowany minimalny okres trzyletni). Studia na tym kursie są właściwie kontynuowaniem wytycznych, podanych przy omówieniu kursu wstępnego, z zastosowaniem tych wytycznych do trudniejszego i rozleglejszego materiału. Poza tym, o ile kurs wstępny jest najbardziej ogólnikowym zaznajomieniem ucznia z „mową dźwięków" i jej najelementarniejszymi zasadami, o tyle na kursie niższym wytyczne kształceniowe muszą być już bardziej wyspecjalizowane w kierunku opanowywania ogólnej techniki instrumentu, lektury nut i materiału opracowywanego w celach odtwórczych. Mając to na względzie, przedstawili byśmy wyniki z pracy na kursie niższym, jak następuje:

1. Opanowanie elementarnych, możliwie różnorodnych działów techniki w szybszym tempie (minima metronomiczne).
2. Gruntowne przestudiowanie utworów różnych stylów. Wymagane dokładne opanowanie konstrukcyjne, interpretacyjne i pamięciowe.
3. Lektura materiału kursu niższego samodzielna i z pomocą nauczającego.
4. Zasadnicze pojęcia o konstrukcjach form opracowywanych utworów.

Szablony programowe dwóch egzaminów przejściowych rocznych oraz egzaminu przejściowego na kurs średni, uwzględniając wyżej wymienione kierunki studiów, powinny dokładnie określić minima do osiągnięcia w każdym dziale

III. *Kurs średni* (projektowany minimalny okres czteroletni) powinien uzasadnić celowość dalszych studiów fachowych; w wypadku pozytywnego wyniku okres ten winien wykazać indywidualne uzdolnienia i zamiłowania ucznia, mając na względzie projektowane specjalizacyjne zróżniczkowanie studiów gry fortepianowej na kursie wyższym. Określenie tych zdolności odbywałoby się na podstawie czteroletniej obserwacji pedagogicznej oraz na podstawie specjalnie zróżniczkowanych egzaminów próbnych po ukończeniu kursu średniego. Konkretne wyniki studiów na kursie średnim przedstawiałyby się następująco:

1. Wszechstronne opanowanie różnorodnych środków technicznych w możliwie szybkich tempach (minima metronomiczne) ze specjalnym uwzględnieniem równości i gry legato.
2. Gruntowne przestudiowanie utworów z różnych działów literatury, zaliczonych przez program do kursu średniego. Roczne przejściowe egzamina oraz zróżniczkowany egzamin wstępny na kurs wyższy określić winny minima repertuarowe.
3. Znajomość literatury fortepianowej, zawartej w obowiązującym programie średniego kursu. Egzamin z tego działu studiów mógłby się odbywać w postaci zadań muzycznych, polegających na określeniu przez ucznia granych urywków z literatury.

4. Osiągnięcie takiego poziomu czytania nut, aby studiujący po ukończeniu kursu średniego mógł przynajmniej naszkicować w ogólnych zarysach dowolny utwór z repertuaru kursu średniego lub niższego. Tu możnaby zaliczyć również ewentualną muzykę zespołową i akompaniament a przy tym poznawanie arcydzieł muzyki symfonicznej i kameralnej w układach 4-ro ręcznych.
5. Analiza form utworów opracowywanych w celach repertuarowych.

Po ukończeniu studiów na kursie średnim powinien się odbyć egzamin końcowy z tego kursu, będący jednocześnie egzaminem wstępnym na kurs wyższy. Podajemy projekt, aby w tym punkcie rozwoju studiów egzamin zróżniczkować, uwzględniając wyżej wymienione typy specjalizacyjne. Możliwości stawania do tego czy innego typu próby, wyniki rozmaitych typów egzaminów, kilkoletnia pedagogiczna obserwacja, wreszcie indywidualne zamiłowania i poglądy studiującego, mają zadecydować o kierunku dalszego, wyższego kształcenia się.

Typy egzaminów odpowiadały by, podanym na początku projektu trzem zastosowalnościom umiejętności gry fortepianowej i przedstawiały by się następująco:

1. Egzamin dla kandydatów na estradowych pianistów - wirtuozów.
2. Egzamin dla kandydatów na pedagogów.
3. Egzamin dla kandydatów na kameralistów i akompaniatorów.

IV. *Kurs wyższy* (projektowany minimalny okres pięcioletni). Studia na kursie wyższym byłyby w myśl projektu specjalizacyjnego zróżniczkowania odpowiednio do wyników osiągniętych na kursie średnim podzielone na trzy wydziały, określone przez trzy wyżej wymienione zastosowalności gry fortepianowej. Po ukończeniu studiów abiturient obowiązany jest w celu uzyskania dyplomu złożyć egzamin, ściśle zastosowany do specjalnych wymagań odpowiednich wydziałów. Egzamin taki musiał by być ostateczną próbą i sprawdzeniem nabytych umiejętności. Oprócz egzaminu ostatniego — dyplomowego — odbywać się powinny na każdym wydziale egzaminy przejściowe roczne, których rozpiętość i wymagania ilościowe formalnie nie różniłyby się od egzaminu końcowego. Na przeszkodzie temu stanąć mogą tylko względy praktyczne w organizacji egzaminów komisyjnych; w takim wypadku poszczególni pedagodzy powinni urządzać u siebie w klasach egzaminy o podobnych wymaganiach i odpowiednich warunkach. Chodzi nam o to, by studiujący od początku nauki na kursie wyższym przyzwyczajał się do wysiłku dłuższego grania publicznego a także i o to, aby miał pewną podnietę dla osiągnięcia konkretnych wyników pracy całorocznej. Pewna minimalna praktyka, znajdująca się pod kontrolą uczelni, jest bardzo pożądana po złożonym egzaminie dyplomowym. Oczywiście praktyka ta również musiałaby na każdym wydziale być odpowiednio inna.

System taki miałby na celu wysegregowanie i wyspecjalizowanie fachowych, znających się gruntownie na swej pracy, sił muzycznych, ludzi, w istocie zasługujących na miano wykształconych muzycznie, mających oficjalne i słuszne podstawy do uprawiania swego zawodu.

Spróbujmy teraz w zarysie zaprojektować plan studiów na każdym wydziale z osobna.

A. *Wydział wirtuozowski.*

Praca na tym wydziale powinna polegać przede wszystkim na:

1. opracowywaniu repertuaru w celach występów estradowych,
2. poznawaniu za pomocą lektury literatury fortepianowej z zakresu kursu wyższego.

Zarówno punkt 1 jak i 2 musiał by być ujęty przez określone ściśle programem wymagania egzaminów: przejściowych i końcowego. Egzaminy te różniły by się tylko ogólnym poziomem trudności technicznych i interpretacyjnych wykonywanych utworów. Każdy egzamin na tym wydziale powinien był by polegać na wykonaniu przed komisją:

a) recitalu, złożonego z utworów rozmaitych stylów z uwzględnieniem utworów wirtuozowskich,

b) całego koncertu z akompaniamentem.

Do egzaminów z wirtuozowskiej gry fortepianowej należało by dodać egzaminy znawstwa literatury fortepianowej przynajmniej w zakresie obowiązującego programu.

Uważamy, że program kursu wyższego, wyszczególniający obowiązkowe do poznania minimum arcydzieł literatury fortepianowej, powinien być dla wszystkich wydziałów jednakowy, różne natomiast jego zastosowanie. Kandydatom na pianistów-wirtuozów stawiałoby się specjalnie wysokie wymagania, uwzględniające wirtuozowskie kompozycje i większą wytrzymałość w odegraniu dłuższego, trudniejszego programu.

Jako dyplomową, nieobowiązującą praktykę projektujemy organizację przez uczelnię pewnej minimalnej ilości estradowych występów recitalowych i z orkiestrą dla absolwentów-wirtuozów.

B. *Wydział pianistyczno - pedagogiczny kursu wyższego* miałby na celu:

1. dokształcenie fachowo - pianistyczne w granicach programu kursu wyższego;
2. dokładne poznanie wyszczególnionych w programie działów literatury fortepianowej;
3. opanowanie dodatkowych przedmiotów pedagogiczno - teoretycznych (znajomość programu i jego zastosowania, metodyka gry fortepianowej, logika, psychologia, fizjologia mięśni i ruchów rąk i t. p.). Uważamy, że do przeddyplomowych studiów na tym wydziale powinno być zaliczone obowiązujące *uczęszczanie* na wykłady pianistyczne *w sposób ciągły i systematyczny.*

Egzaminy przejściowe i końcowy na tym wydziale polegałyby nie tylko na wykonaniu pewnego repertuaru, uwzględniającego kompozycje różnych stylów z zakresu I, II, III i (nieobowiązująco) IV i V r. k. wyższego; należałoby tu załączyć egzaminy z wyżej wzmiankowanych ewentualnych przedmiotów pedagogicznych. Oprócz tego od abiturientów - pedagogów możnaby wymagać napisania jakiejś przynajmniej drobnej pracy dydaktyczno - pedagogicznej.

Pożądana praktyka na tym wydziale powinna polegać na wykazaniu pracy pedagogicznej przez wykształcenie własnego ucznia (chociażby jednego) i przygotowania go z pozytywnym wynikiem do egzaminu wstępnego na kurs średni lub wyższy.

C. *Wydział zespołowo - kameralny kursu wyższego* musi obejmować:

1. dalsze studia utworów solowych ze specjalnym uwzględnieniem czytania nut à vista i poznawania literatury solowej w zakresie programu kursu wyższego;
2. studia zespołowe i akompaniatorskie z opracowywaniem trudniejszych partii fortepianowych.

Program tego wydziału musiałby być starannie skoordynowany z programami instrumentalistów.

Studia nad poszczególnymi (w każdym roku) repertuarami utworów solowych byłyby prowadzone w sposób analogiczny ze studiami na wydziale pedagogicznym.

Sprawa umiejętności szybkiego i łatwego czytania nut jest niezmiernie ważna na tym wydziale i musi zająć specjalnie wyodrębnione miejsce w zajęciach codziennych studiującego. Łączymy lekturę ze stopniowym poznawaniem najważniejszych działów literatury solowej programu kursu wyższego i to nie tylko r. I, II i III ale także IV i V r. Ze znawstwa tych działów literatury oraz umiejętności czytania nut powinien być oddzielny coroczny i końcowy egzamin.

Najbardziej istotne na tym wydziale studia zespołowe muszą być również poddawane corocznym i końcowym próbom w postaci egzaminów. Egzaminem z tego działu mógłby być n. p. akompaniament programu egzaminacyjnego solisty - instrumentalisty, z którym kandydat na kameralistę - akompaniatora pracowałby cały rok szkolny. Pożądane byłoby, aby jeden egzamin roczny był akompaniamentem śpiewu solowego, drugi — instrumentu smyczkowego, wreszcie zespołowy (tria, kwartety i t. p.). Program powinien stworzyć dokładne normy i szablony egzaminów, uwzględniając i dostosowując je do odpowiednich programów solistów i muzyki kameralnej.

Praktyka na tym wydziale polegałaby przede wszystkim na pracy zespołowej i akompaniatorskiej na terenie uczelni i poza nią. Podajemy projekt, aby uczelnie, równolegle do organizacji określonej minimalnej ilości publicznych występów absolwentów - wirtuozów, organizowały również publiczne występy dla najlepszych absolwentów - kameralistów.

Na tym zakończylibyśmy przegląd projektu studiów gry fortepianowej. Uważamy, że myśli, zawarte w artykule niniejszym, są w dostatecznej mierze sprecyzowane, aby stać się podstawą do dyskusji i aby ewentualnie stanowić wytyczne przy układaniu nowego programu — programu, który powinien w praktyce pedagogicznej spełniać w istocie rolę przewodnika i instruktora oraz stanowić dokument poziomu polskiej szkoły pianistycznej.

Z PRASY

ANKIETA W SPRAWIE OPERY WARSZAWSKIEJ

Nieśmiertelna sprawa Opery Warszawskiej znowu wzbudza obszerne komentarze na łamach prasy stołecznej. Tym razem sprawa doszła do takiego

zaognienia, że dyskusje prasowe pojawiły się na szpaltach dzienników już przed rozpoczęciem sezonu, bez czekania na możność bezpośredniego sprawdzenia poziomu i charakteru, jaki przedstawieniom operowym nada nowa dyrekcja.

Największe zaniepokojenie wzbudziła zapowiedź większego jak dotychczas procentu przedstawień operetkowych. Opinię sfer kulturalnych w tej sprawie przedstawiają najlepiej odpowiedzi na ankietę „Kuriera Porannego", który w zapytaniach swych, skierowanych do przedstawicieli świata kulturalnego poddaje pod dyskusję następujące punkty: 1) dlaczego uważam za konieczne istnienie dobrej opery w Warszawie? i 2) jak wyobrażam sobie zreformowanie dziś istniejącej Opery w Warszawie.

Podajemy niektóre odpowiedzi (Nr. Nr. z 18, 22 i 28 b. m.). W ostrych słowach piętnuje zamierzenia nowej dyrekcji *Zbigniew Drzewiecki:*

> Nikt z biorących mniej więcej aktywny udział w wyświetleniu i walce o sprawę Opery Warszawskiej nie mógł nawet przypuścić, iż możliwe się stanie takie rozwiązanie, jakim uszczęśliwiono Warszawę obecnie. Więc dlatego zakładano pod auspicjami wysokich ojców miasta, a nawet z ich inicjatywy Tow. Przyjaciół Opery z udziałem przedstawicieli Rządu i Sejmu, dlatego układano przez najpoważniejszych znawców zagadnień muzycznych i operowych memoriały i odbywano dziesiątki konferencji z najmiarodajniejszymi osobistościami, by zaaprobować jeszcze raz taką sytuację, na której się z kretesem i wstydem załamali poprzedni dzierżawcy operowi?... Mało tego! Dziś bez żadnej żenady zapowiada się taki stosunek przedstawień operowych do operetkowych, jakiego nie odważyli się realizować ani p. Korolewicz - Waydowa, ani p. Mazaraki, a do tego przykłada rękę jeden z naszych nielicznych prawdziwych fachmanów operowych, w którego mieliśmy prawo wierzyć, jako poważnego artystę i muzyka!

Szczególnie oburza Drzewieckiego fakt rozpoczęcia takiego sezonu „Harnasiami" Szymanowskiego:

> Tu dotykamy najbardziej bolesnego i tragicznego punktu tegorocznych projektów. Arcydzieło muzyki polskiej, skomponowane przez najbardziej bezkompromisowego i ideowego, genialnego artystę, ma zainaugurować sezon operetkowy, ma okupić nędzę muzyczną dalszych wyczynów. Gdyby Szymanowski żył, nie dopuściłby do wystawienia w podobnych warunkach swego dzieła. Skoro jednak nie żyje, to świat muzyczny powinien się poczuwać do elementarnego obowiązku sumienności artystycznej względem zmarłego mistrza. Pomimo bowiem, że na Warszawie ciąży od dawna dług wystawienia Harnasiów (uprzedziły ją w tym względzie Praga, Paryż, Hamburg i Poznań), niepodobna przystępować do realizacji arcytrudnego dzieła środkami namiastkowymi i nie wolno stawiać nazwiska wielkiego ideowca na sztandar więcej, niż wątpliwej artystycznie imprezy.

Podziwiać należy pomysł wystawienia Harnasiów bez pierwszorzędnej orkiestry, z naprędce sformowanym chórem, ze zdziesiątkowanym baletem bez wybitniejszych tancerzy, pod wodzą baletmistrza, który w żadnym wypadku nie dorósł ani do bardziej nowoczesnego układu scenicznego, ani do odczucia tej muzyki— i z dekoracjami i kostiumami, które sam Szymanowski odrzucił. Łatwo przewidzieć, że tak przygotowane Harnasie nie będą nie tylko uczczeniem wielkiego muzyka, lecz mogą narazić na niepowetowany szwank cały ich powab i głębsze walory artystyczne. Harnasie gorsze w ojczyźnie kompozytora, niż w Paryżu i Hamburgu, to szczyt ironii.

Jak najprędsza likwidacja kompromitującego stanu rzeczy jest nakazem chwili. Trzeba natychmiast zamknąć sklepik operetkowy na placu Teatralnym. Fundusze zaś przeznaczone na prowizorium operetkowe winny być zużyte na przedwstępne prace organizacyjne istotnych zrębów przyszłej Opery, lub, w braku odpowiedniego na dalszą metę przemyślanego planu, oddane tej instytucji, która naprawdę jest w potrzebie i pracuje dla dobra kultury i sztuki muzycznej, tj. Filharmonii Warszawskiej.

Niemniej dosadnie charakteryzuje sytuację *Stanisław Szpinalski:*

Pytanie „Co zrobić z Operą Warszawską?" przypomniało mi nagle zabawne zdarzenie, którego kiedyś byłem świadkiem w Paryżu. Odwiedzałem dość często tak zw. „Société de la musique vivante", której zebrania dyskusyjne były poświęcone rozmaitym aktualnym i zabawnym sprawom muzycznym. Na jednym z takich wieczorów zajęto się sprawą słynnego utworu Bądarzewskiej „Modlitwa dziewicy" (La prière d'une vierge"). Otóż po burzliwej dyskusji uchwalono następującą rezolucję, odpowiadającą na pytanie, „Co zrobić z modlitwą dziewicy?": „Supprimer la musique et laisser la vierge tranquille"... W odpowiedzi na pytanie. „Co robić z Operą Warszawską?" chciałoby się z pasją zawołać: Gmach wysadzić dynamitem w powietrze, a referentów, o których wspomina artykuł p. Walldorfa, rozpędzić na cztery wiatry.

Zdając sobie jednak sprawę z powagi sytuacji podaje Szpinalski realny projekt uzdrowienia sytuacji operowej:

Sprecyzowałbym postulaty organizacyjne w sposób następujący:

1) Upaństwowiona Opera. Daje to możliwość opieki, wglądu w gospodarkę artystyczną ze strony jedynie powołanego do tego zadania czynnika jakim jest Min. WR i OP — w tej chwili każdorazowy dzierżawca jest zupełnie nieodpowiedzialny, może robić operetki 5 razy w tygodniu, zasłaniając się koniecznościami budżetowymi.

2) Jednoosobowe kierownictwo artystyczne z władzą dyktatorską. — Na czele musi stanąć jakiś wybitny kapelmistrz, a jeśli

takiego nie ma w kraju, nie wstydzić się i poprosić jakiegoś matadora zagranicznego na okres przejściowy, stwarzając jednocześnie możliwości zdobycia odpowiedniej rutyny operowej dla młodego polskiego narybku kapelmistrzowskiego. Nie można sobie wyobrazić prowadzenia Opery przez jakąkolwiek „spółdzielnię". — Przy znanym indywidualiźmie artystów całość musi być kierowana jedną żelazną i, co ważniejsza, mającą autorytet artystyczny, wolą.

Często słyszy się zdanie, że śp. Emil Młynarski mógł gospodarować Operą jako tako i osiągać rezultaty dlatego tylko, że miał 3 miliony subwencji. Mam takie wrażenie, że te 3 miliony właśnie były dlatego, że prosił o nie Młynarski, jeden z najwybitniejszych kapelmistrzów europejskich; człowiek, który umiał pokonywać trudności, wynikające z mistycznej „hierarchii zagadnień". Nie ulega wątpliwości, że gdybyśmy myśleli o personelu przyszłej opery, musielibyśmy się pogodzić z myślą, że jego skład osobowy ulegnie pewnej rewizji. Trudno sobie bowiem wyobrazić z artystycznego punktu widzenia, iż najważniejszym tytułem do pozostania nadal w Operze może być udział w strajku okupacyjnym.

Przyszła opera musi pomyśleć również o zorganizowaniu frekwencji. — Pamiętamy wszyscy dobrze, jak ta frekwencja zawiodła „Spółdzielnię" po zakończeniu strajku okupacyjnego. W czasie strajku bowiem nawet dorożkarze przynosili artystom serdelki, po strajku, gdy trzeba było tym razem już nie sentymentalnie, a rzeczowo zaznaczyć swe poparcie, na widowni podczas pierwszego przedstawienia znalazło się kilkadziesiąt zaledwie osób. Zorganizowanie frekwencji polegać ma na wykupywaniu przedstawień dla związków, stowarzyszeń, organizacyj... dałoby to możliwość postawienia na nogi tak zw. żelaznego repertuaru.

Na pytanie czy Opera jest w ogóle potrzebna prof. *Tadeusz Zieliński* daje następującą odpowiedź:

Powracam właśnie z Zurychu, ze Zjazdu Międzynarodowego Historyków. Odbyły się tam w ostatnich dniach sierpnia olbrzymie pochody karnawałowe na rzecz teatru operowego: fantazyjne wozy, aktorzy i aktorki w kostiumach z bajki zapożyczonych itd.; no, i naturalnie, w połączeniu z nimi olbrzymia kwesta, dla której miasto zmobilizowało swoje najładniejsze dziewczęta (czy nas by na to nie stać było?). Nie sposób było się jej oprzeć: ja też złożyłem swoją frankówkę i za to mogłem przez parę dni paradować z białogranatowymi wstążkami — barwy zuryskie. A w początku września było otwarcie sezonu operowego: dawano zaiste czarujący „Flet zaczarowany". Pomimo, że zawczasu postarałem się o bilety, miejsca otrzymałem dość liche. Teatr był zapchany.

Ale przepraszam: miałem odpowiedzieć na pytanie, dlaczego uważam za konieczne istnienie dobrej Opery w Warszawie. Nie radziłbym zwrócić się z tym pytaniem do którego z obywateli zuryskich: byłoby wyśmiane. U nas inaczej: na co nam Opera, kiedy mamy brydża?

Drugie pytanie: jak wyobrażam sobie zreformowanie dziś istniejącej Opery w Warszawie? — Ponieważ brałem dość czynny udział w akcji kwietniowej ku jej uratowaniu, mogę odpowiedzieć szczerze: przez upaństwowienie.

Dowcipną charakterystykę zamierzeń nowej dyrekcji podaje czytelniczka „Kuriera Porannego" z Bydgoszczy ukrywająca się pod inicjałami S. Z.:

Magistrat warszawski, wypuszczając w dzierżawę Operę, zapewne i w kontrakcie nazwał ją Operą, bo chyba gmach Teatru Wielkiego w Warszawie, wraz z zawartym w nim warsztatem pracy i stuletnią tradycją artystyczną — nie nazywa się jeszcze urzędowo: Operetką... — Układ więc stanął o Operę, którą dopiero obecni dzierżawcy deprawują na lekką muzę.

Zróbmy teraz praktyczne porównanie:

Magistrat warszawski zamawia np. dla swego prezydenta, w celach reprezentacyjnych limuzynę. Dostawca bierze pieniądze, ale zamiast limuzyny przysyła prezydentowi rower. Co wtedy? Czy prezydent będzie reprezentował miasto na rowerze? — Nie. Po prostu magistrat wytoczy dostawcy proces, a dostawca go przegra i pieniądze będzie musiał zwrócić.

Ten rower to jest — operetka. Magistrat dał dzierżawcom subwencję na Operę i Operę im wydzierżawił. Robią z tego Operetkę? — odebrać im! Niech się potem procesują: każdy sąd przyzna, że magistrat słusznie zerwał niedotrzymany przez dzierżawców kontrakt.

Wśród dotychczas opublikowanych odpowiedzi tylko jedna nie występuje przeciw nadmiarowi przedstawień operetkowych. Jest to głos *M. J. Wielopolskiej.* Pozostawiamy do osądzenia czytelnikowi czy odpowiedź ta jest szczera czy też zawiera w sobie zjadliwą ironię:

Przed pół setką lat mniej więcej, kiedy byłam dzieckiem, troskliwość rodzicielska aplikowała mi na anemię tran, a aby został przełknięty w należytej ilości, podsuwano mi chytrze rozmaite wymyślne smakołyki. Oszołomiona delicjami, przełykałam z idiotyczną bezmyślnością wielorybie paskudztwo i wszyscy byli zadowoleni, rodzice, lekarz i ja.

Mam wrażenie, że Opera Warszawy jest ową łyżką tranu, przemycaną za pomocą opatrznościowego smakołyku operetki. Trudno. Może w ogóle warszawianin już za stary, aby go żywić tranem? Może uporczywa anemia muzycka przeszła u niego w stan chroniczny? Trudno. Analfabetyzm bywa rozmaity. Jeden leczy skutecznie szkoła powszechna i dobrze, że jest przymusowa, lecz inny, muzyczny, malarski w ogóle kulturalny analfabetyzm, nie

podlega szkolnemu przymusowi. Więc — albo się zgódźmy na to, że Warszawa nie potrzebuje tranu — pardon! Opery — albo, na miłość boską! nie żałujmy cukierka, umożliwiającego przełknięcie tranu.

Samo zatkanie nosa biedactwu frazesami, że tran to delicje, a delicje to tran, względnie, że zagranica... Niemcy... itp. nie wystarczy.

FESTIWAL MUZYCZNY W WENECJI

Tegoroczny VI Międzynarodowy Festival muzyki współczesnej w Wenecji (w ramach Biennale d'arte) rozpoczął się w pięknie odnowionej sali słynnego teatru Fenice.

Stanowisko nadintendenta tego teatru jak również i komisarza muzycznego Wenecji piastuje od roku młody, lecz już dobrze znany kompozytor włoski Goffredo Petrassi (autor m. inn. słynnej „Partity"), który mianował jeszcze młodszego od siebie, bo zaledwie 27-letniego dyrygenta Nino Sanzogno, dyrektorem i pierwszym kapelmistrzem podległego sobie teatru. Oto wymowny przykład popierania młodych talentów we współczesnej Italii. Nie brak tam przecież Molinarich i Mascagnich oraz innych zasłużonych sław. Do objęcia jednak naprawdę żywotnych placówek powołuje się przede wszystkim młodych, pełnych dynamiki muzyków, uważając, że ich temperamenty najlepiej się nadadzą do kierowania awangardowymi instytucjami muzyki współczesnej.

Przewidywania te sprawdziły się. Teatr Fenice ma już swoją młodą orkiestrę. Brzmi ona wprawdzie chwilami jeszcze nieco chropowato, ale z pewnością wyrobi się w najkrótszym czasie. Dodać zresztą trzeba w imię obiektywizmu, że gdy na inauguracji festivalu dyrygował nią Demetrios Mitropulos, a na następnym kameralnym koncercie sam jej organizator Nino Sanzogno, można było przypuścić, że się słyszy stary rutynowany zespół o ustalonej oddawna reputacji. Na podkreślenie zasługuje również fakt godny naśladowania. W myśl zasad kurtuazji Nino Sanzogno dyrygował zaledwie jednym i to nie całym koncertem festivalowym, ustępując miejsca gościnnie przybyłym do Wenecji kolegom italskim i zagranicznym, którzy kolejno stawali przed pulpitem orkiestry teatru Fenice.

Tak więc po inauguracyjnym koncercie D. Mitropulosa, którego program obejmował Sonatę na orkiestrę G. Rosati'ego, Suitę brazylijską Villa Lobos'a, koncert fortepianowy z orkiestrą L. Sowerby, Psalm na baryton z orkiestrą E. Desderi'ego i Koncert na orkiestrę Pilati'ego usłyszeliśmy następny kameralny koncert pod batutą N. Sanzogno. Najciekawszym jego punktem były „Trzy Ricercari" na kameralną orkiestrę Bohusława Martinu. Świetny ten muzyk, niedostatecznie znany w Europie i zbyt mało w stosunku do swego wielkiego talentu ceniony, dał znów doskonałe dzieło o wysokiej wartości. Nawiązując do słynnych pierwszych w historii muzyki Ricercari, stworzonych przez szkołę wenecką, skomponował on specjalnie dla festivalów

muzyki współczesnej uroczą pełną wspaniałej dynamiki fantazję polifoniczną, która spotkała się ze spontanicznym przyjęciem publiczności.

Obok Martinu duże wrażenie wywarła „Kantata kameralna" na sopran z orkiestrą (do tekstu L. Labé) kompozytora szwajcarskiego Konrada Becka, zadyrygowana przez Pawła Sachera, kapelmistrza dobrze znanego z dorocznych festivali M. T. M. W. (który, jak wiadomo, zamówił koncert na dwa fortepiany z perkusją u Beli Bartoka i szereg innych dzieł u kilku wybitniejszych kompozytorów współczesnych).

Zręcznie napisane Capriccio na 10 instrumentów J. Ibert'a, „Muzyka kameralna" J. Slavenskiego i dwie kantaty religijne Ghediniego uzupełniły program drugiego wieczoru w Wenecji.

Trzeci koncert kameralny miał również swoją pointę. Był nią cykl lirycznych pieśni na tenor z towarzyszeniem fortepianu Francis'a Poulenc'a (do tekstu Pawła Elnard). Trzeba przyznać Poulenc'owi, że miał odwagę w 1938 roku napisać dziewięć liryk wokalnych, których się słucha z prawdziwą przyjemnością i szczerym zainteresowaniem. Autor „Aubade" i „Pieśni polskich" oraz słynnych drobiazgów fortepianowych, jeden z najbardziej „francuskich" z pośród współczesnych kompozytorów Francji, wywiązał się ze swego zadania po mistrzowsku, stwarzając swymi pieśniami nastrój wysoce artystyczny. Bardzo subtelny smak, wyrafinowanie (dalekie jednak od jakiegokolwiek przeczulenia), zręczne operowanie zmienną gamą barw i nastrojów, składają się na całość liryczną cyklu zatytułowanego „Tel jour tel nuit", jednego z ciekawszych w dorobku F. Poulenc'a. Doskonałymi wykonawcami utworu byli Pierre Bernae (tenor) i autor. Słabo natomiast wypadły japońskie drobiazgi fortepianowe, egzotycznych autorów (których nazwiska można pominąć), jak również Sonata na harfę Tomassini'ego, „II Kwartet smyczkowy (robiony „pod Hindemitha") Wolfganga Fortnera.

Bardzo słaby był również IV Koncert symfoniczny poświęcony współczesnej muzyce Italii. Poza „Introduzione Passacaglia i Finałem" Giovanni Salviucci (przedwcześnie zmarłego bardzo obiecującego kompozytora) utwory pozostałych kompozytorów (G. Bianchi, V. Frazzi, E. Masetti i G. Tocchi) nie powinny były figurować w programie Festivalu.

W ogóle należy stwierdzić, że przeładowanie programów tegorocznego festivalu weneckiego muzyką włoską odbiło się niekorzystnie na jego ogólnym poziomie. Dziwnym wydaje się też pomijanie nazwisk dwóch czołowych kompozytorów italskich Dallapiccoli i Petrassiego (który, prawdopodbnie, jako oficjalna osobistość w Italii, nie chce obecnie umieszczać swego nazwiska w programach koncertowych). Szkoda to jednak wielka, bo na podstawie kompozycji włoskich wykonanych w ramach festivalu weneckiego nie można było zorientować się w całokształcie dorobku współczesnych kompozytorów Italii.

Również i z punktu widzenia międzynarodowego tegoroczny festival wenecki nie był dostatecznie interesujący. Strawiński był reprezentowany przez „Święto wiosny', Ravel — przez „Dafnisa", Respighi — przez „Rzymskie fontanny", Honegger przez nowy, ale bardzo krótki Nokturn, napisany w 1936 r. dla Hermanna Scherchena, Hindemith — przez najnowszą, ale nie najlepszą, suitę p. t. „Nobilissima visione", z baletu, wystawionego przez Miassina

w Londynie, a mającego za temat fragmenty z życia św. Franciszka z Assyżu, wreszcie A. Casella przez Sonatę na trio smyczkowe (1938).

Polską muzykę reprezentowała tylko Sonatina na klarnet z fortepianem Szałowskiego, utwór wykonywany już w Warszawie niejednokrotnie. Spodziewać się i życzyć należy, aby w przyszłym festivalu 1939 r. polskie utwory orkiestrowe uwzględnione zostały nareszcie przez organizatorów i twórców programów koncertowych. Weneckie festivale bowiem posiadają niewątpliwe znaczenie zarówno na polu międzynarodowym jak i na terenie Italii, przede wszystkim ze względu na dużą ilość przedstawicieli prasy i muzyków. Organizatorzy tych manifestacji muzycznych umieli poza tym wytworzyć atmosferę snobizmu tak nieraz potrzebną dla zapełnienia sali koncertowej płacącą i kulturalną publicznością. W ten sposob wyrabiają się — nieraz nawet drogami przypadkowymi — nowe kadry słuchaczów, i — kto wie — może nawet wielbicieli muzyki współczesnej.

Oczywiście naiwnością było by sądzić, że więcej niż 10 — 15% snobów znajdujących się na sali, — jedynie dla tego, że jest tam książe Genui, lub w. księżna Piemontu, czy jaki inny członek rodu panującego — słucha muzyki z prawdziwym zrozumieniem lub nawet zainteresowaniem. Faktem jednak jest, że na pierwszych trzech koncertach (w teatrze Fenice i w pałacu Giustiniani, gdzie odbywały się audycje kameralne) były bite komplety, i że nikomu do głowy nawet nie przyszło opuścić salę przed wyjściem „Ich książęcych mości" t. j. aż do ostatniej nuty programu. Oto przykład umiejętnego wyzyskaniem istnienia rodzin panujących dla celów propagandy sztuki W krajach, gdzie nie ma monarchii podobną rolę mogli by spełniać najwyżsi dygnitarze państwowi.

Michał Kondracki

Z RUCHU MUZYCZNEGO W POLSCE

BYDGOSZCZ

Stało się już niemal zwyczajem, że notowane w „Muzyce Polskiej" korespondencje utrzymane są z reguły w tonie minorowym i tylko zrzadka prześwieca tu i ówdzie jakiś jaśniejszy promyk, świadczący o tym, że mimo wszystko coś się jednak u nas dzieje i że nasza muzyczna rzeczywistość nie jest znów tak beznadziejnie szara, jak się ją na ogół przedstawia. Tych świateł jest jednak zawsze jeszcze bardzo nie wiele.

Tym większą satysfakcję daje mi świadomość, że oto wolno mi dziś w mojej bydgoskiej, a nie prowincjonalnej korespondencji uderzyć w ton radosny i nie kierując się żadnym lokalnym patriotyzmem, ale opierając się na faktach tylko, publicznie stwierdzić, że dzieją się u nas rzeczy, które najbardziej nawet zgorzkniałego pesymistę są w stanie nawrócić i przekonać go, że naprawdę idziemy ku lepszej przyszłości. Może nie wszędzie jeszcze i nie wszyscy do niej zmierzają, na naszym jednak terenie, gdzie przecież do niedawna jeszcze panoszył się najpotworniejszy dyletantyzm i obskurantyzm muzyczny, dzisiejszy stan rzeczy upoważnia do radości i wiary w przyszłość

Zanotować mi właśnie wypada fakt, który przez swoją wyjątkowość (jak na nasze stosunki), w żadnym wypadku nie powinien pozostać w ukryciu, ale przeciwnie, winno się o nim mówić powszechnie i podawać jako przykład do naśladowania. W pierwszych dniach września, a więc u progu nowego roku szkolnego, odbyła się w Bydgoszczy uroczystość poświęcenia gmachu Miejsk. Konserwatorium Muzycznego, oddanego do użytku uczelni przez Zarząd Miejski. Czym jest odpowiednie pomieszczenie dla Konserwatorium, wiedzą o tym wszyscy, którzy mają, lub mieli kiedykolwiek sposobność w uczelni muzycznej pracować wszyscy ci wiedzą też o tym, jak bardzo przykre panują u nas pod tym względem stosunki, jak zawstydzające ubóstwo i jak daleko nam do znośnych warunków pracy. Nowy budynek Miejsk. Konserw. Muz. w Bydgoszczy jest zarówno przez swą obszerność, centralne położenie, jak przede wszystkim przez swoje wewnętrzne urządzenie doskonale dostosowany do wymagań muzycznej uczelni i pod tym względem zajmuje bezwątpienia jedno z pierwszych miejsc w Polsce. Ale nie to tylko jest godne podkreślenia, nie strona materialna posunięcia Zarządu Miejskiego w Bydgoszczy jest w wydarzeniu tym najważniejsza, ważniejszy jest czynnik moralny. Bo oto oficjalnie i uczciwie uznana została przez władze miejskie konieczność roztoczenia opieki nad uczelnią muzyczną i uczelnia ta została w oczach społeczeństwa postawiona na szczeblu spraw ważnych i miastu potrzebnych. A to już jest czymś nowym; to już jest jawne zerwanie z nagminnie u nas uprawianą polityką „tolerowania muzyki z konieczności" a przejście do czynnej i świadomej postawy, uznanie ważności i doniosłości muzyki w życiu społeczeństwa. Krok zdecydowany i przełomowy!

W uroczystości poświęcenia nowego budynku uczestniczył w charakterze delegata Ministerstwa W. R. i O. P. p. mgr. Golachowski, delegat wojewody Pomorskiego p. mgr. Chyczewski, wicestarosta bydgoski p. mgr Nowakowski, przedstawiciele Zarządu m. Bydgoszczy z p. prez. Barciszewskim na czele, dyrektor Państw. Konserw. Muz. w Poznaniu, założyciel uczelni bydgoskiej p. prof. Zdzisław Jahnke, oraz liczni goście miejscowi i zamiejscowi. Aktu poświęcenia dokonał ks. kanonik Szulc. W krótkich i treściwych przemówieniach (przemawiali: pp.: prez. Barciszewski, ks. kan. Szulc, dyrektor konserwatorium Irena Jahnkowa, mgr. Chyczewski, mgr. Golachowski), panował ton radości i optymizmu, przy czym podkreślano dotychczasowe zasługi Miejsk. Kons. Muz. w Bydgoszczy, dopatrując się w posunięciu Zarządu Miejsk. pewnego rodzaju ekwiwalentu za pozytywne osiągnięcia uczelni w dziedzinie szerzenia kultury muzycznej.

* * *

U progu nowego sezonu muzycznego notujemy zapowiedzi 6-ciu koncertów abonamentowych, przygotowywanych przez Sekcję muzyczną miejscowej Rady Artyst.-Kult. Cykl ten to pierwsza próba uchwycenia życia koncertowego w ramy organizacyjne, a zarazem zorganizowania koncertowej publiczności. Po dotychczasowych osiągnięciach ruchliwej sekcji należy oczekiwać, że zapowiedziana próba wypadnie pomyślnie.

Alfons Rösler.

GDAŃSK

Polski ruch koncertowy w Wolnym Mieście istnieje wyłącznie dzięki inicjatywie i staraniom Polskiego Tow. Muzycznego, którego imprezy nie ściągają wprawdzie licznych rzesz słuchaczy, jednakże wśród grona prawdziwych miłośników muzycznego piękna (a są jeszcze tacy nawet w Gdańsku!) cieszą się opinią jaknajlepszą. Programy ich mają zawsze zdecydowaną linię i myśl przewodnią, zawierają tylko i wyłącznie muzykę wysokowartościową (kierownikiem artystycznym Tow. Muz. jest dyrektor Konserwatorium gdańskiego Kazimierz Wiłkomirski), a ich poziom wykonawczy jest zawsze bardzo wysoki.

8 września r. b. rozpoczęło Tow. Muzyczne nowy sezon wieczorem muzyki dwufortepianowej w wykonaniu Marii Dońskiej i Marii Wiłkomirskiej, dwóch artystek, których sztuka odtwórcza mimo różnice szkoły, temperamentu, organizacji muzycznej, posiada wiele cech wspólnych i które tworzą zespół prawdziwie sharmonizowany: koncert obu pianistek był nietylko pokazem najwyższego kunsztu gry zespołowej, ale również ewenementem artystycznym na miarę europejską. Program zawierał: Sonatę Mozarta, Temat z wariacjami Schumanna, Suitę „En blanc et noir" Debussy'ego na 2 fortepiany oraz szereg solowych utworów.

Konserwatorium zorganizowało również kilka audycyj muzycznych w wykonaniu sił profesorskich (m. in. wieczór kameralny w wykonaniu tria: Wiłkomirscy i Niemczyk), a także kilka popisów uczniowskich, z których przekonać się można było, że mimo dość miernego materiału uczniowskiego uczelnia osiąga wyniki naogół bardzo dobre, a w pewnych wypadkach w naszych warunkach wręcz rewelacyjne, że wymienimy chociażby wykonanie Koncertu d-mol Bacha, na fortepian i orkiestrę smyczkową. Jeśli uprzytomnimy sobie, że w zespole smyczkowym zasiadają uczniowie zamieszkali w sześciu (!) miastach (Gdańsk, Sopoty, Gdynia, Tczew, Starogard i... Kościerzyna) zrozumiemy chociaż w części, jakie szalone trudności napotykają w swej pracy kierownik i grono profesorskie naszej uczelni, cieszącej się również w sferach niemieckich jak najlepszą opinią. Na jednym z popisów Konserwatorium zaprodukowała się również klasa rytmiki i plastyki, prowadzona przez prof. Adolfinę Paszkowską. Po bardzo interesującej lekcji pokazowej odbyły się produkcje taneczne młodszych i dorosłych uczennic, zespołowe i solowe. Z pośród licznych koncepcyj plastycznych pełne wdzięku i pomysłowości stylizacje tańców ludowych kaszubskich zyskały ogólne uznanie.

W dn. 4 — 6 czerwca odbył się w Gdańsku wielki zjazd śpiewaczy, zorganizowany przez Okręg Gdański Pomorskiego Związku Kół Śpiewaczych. Święto pieśni wypadło doprawdy imponująco. Otwarcie zjazdu odbyło się na olbrzymim stadionie sportowym (polskim) w obecności wojewody pomorskiego W. Raczkiewicza, Komisarza Gen. R. P. w Gdańsku M. Chodackiego i licznie zgromadzonej publiczności. Podczas mszy polowej śpiewały połączone chóry gdańskie; we wspólnych produkcjach chóralnych wzięło udział ponad 3 tysiące śpiewaków pod batutą K. Wiłkomirskiego (pełniącego mimo tylu innych zajęć obowiązki dyrygenta okręgowego chórów gdańskich) oraz T. Tylewskiego (prezesa okręgu gdańskiego). Do konkursu, który trwał przez

dwa dni w szczelnie wypełnionej sali stoczni stanęło 49 chórów męskich i mieszanych. Poziom produkcyj był przeważnie wysoki. Pierwsze miejsce w klasyfikacji chórów męskich zdobył chór „Echo" z Poznania pod dyr. Wł. Raczkowskiego, drugie K. P. W. Lwów pod dyr. Stadlera, trzecie tow. śpiew. im. Moniuszki w Gdańsku pod dyrekcją T. Tylewskiego. Z chórów mieszanych 1-sze miejsce zajął chór przy kościele Chrystusa Króla z Torunia (dyr. Marcinkowski), drugie „Cecylja" (Gdańsk), pod dyr. K. Wiłkomirskiego.

Na jednym z koncertów symfonicznych w dn. 19 sierpnia w parku kuracyjnym w Sopotach wystąpili dwaj artyści polscy: Kazimierz Wiłkomirski (jako dyrygent) i Wacław Niemczyk, od kwietnia b. r. profesor polskiego Konserwatorium w Gdańsku. Większa część programu poświęcona była muzyce polskiej. Doskonała orkiestra symfoniczna sopocka wykonała „Uwerturę" W. Maliszewskiego, symfonię d-moll Stojowskiego oraz wariacje symf. na temat chopinowskiego preludium A-dur Noskowskiego p. t. „Z życia narodu". Parotysięczna rzesza słuchaczy (zarówno niemieckich, jak i polskich) przyjmowała nowe dla niej dzieła z wielkim zainteresowaniem i uznaniem, wykonawcy polscy byli przedmiotem serdecznych owacyj. Prof. Niemczyk dał się już poznać słuchaczom polskim na kilku poprzednich występach, jako wirtuoz bardzo wysokiej klasy. Wykonaniem koncertu D-dur Paganiniego w Sopotach zdobył on wstępnym bojem publiczność niemiecką. Kwalifikacje kapelmistrzowskie dyr. Wiłkomirskiego zbyt są znane, aby je na tym miejscu należało omawiać. Tym razem — bardziej jeszcze niż zwykle — zadziwiający był ścisły kontakt między dyrygentem a orkiestrą, osiągnięty po 2-ch zaledwie próbach i to przy wykonaniu zupełnie dla orkiestry nieznanego i niełatwego bynajmniej programu. Słyszeliśmy tę samą orkiestrę pod batutą dyrygentów niemieckich, miejscowych i przyjezdnych: należy stwierdzić, że pod Wiłkomirskim zespół był nie do poznania. Koncert w Sopotach stał się wielkim sukcesem muzyki polskiej o poważnym znaczeniu propagandowym.

A. D.

GDYNIA I WYBRZEŻE

Na wstępie należy stwierdzić, że życie muzyczne w Gdyni zaczyna rozwijać się sprawnie dzięki usilnej pracy grona profesorskiego Szkoły Muzycznej im. Chopina, oraz dzięki Towarzystwu Muzycznemu, do inicjatywy których należy wiele imprez muzycznych na tutejszym terenie.

W maju odbył się w Gdyni ciekawy koncert, na którym wykonano 2 tria: Beethovena i Sindinga oraz szereg utworów skrzypcowych. Odtwórcami byli: p. p. profesorowie Konserwatorium Muz. w Gdańsku: Maria i Kazimierz Wiłkomirscy oraz Wacław Niemczyk. Koncert ten był inauguracją cyklu koncertów, jakie Tow. Muzyczne zamierza zorganizować w ramach bardziej wewnętrznych niż dotychczas. Towarzystwo to wystąpiło również z własną orkiestrą smyczkową na Akademii ku czci Andrzeja Boboli. Wykonano symfonię Haydna i Alleluja Händla z chórem „Symfonia". Największy sukces jednak odniosła na tym koncercie śpiewaczka Julia Gorzechowska, prof. Szkoły Muzycznej w Gdyni i Konserwatorium Muz. w Gdańsku.

Z produkcyj uczniowskich notujemy 2 doskonałe popisy: Gdyńskiej Szkoły Muzycznej, która wystąpiła z własną orkiestrą pod dyr. Zdzisława Roesnera i Szkoły Rytmiki i Plastyki p. Adolfiny Paszkowskiej. W ramach 20 audycyj muzycznych dla szkół, organizowanych przez Szkołę Muzyczną, odbyła się ostatnia, poświęcona muzyce nowoczesnej, niezwykle entuzjastycznie przyjęta przez młodzież. Wykonawcami jej byli profesorowie Szkoły Muzycznej: Krystyna i Zdzisław Roesnerowie i Julia Gorzechowska.

W Wejherowie z okazji otwarcia Szkoły Muzycznej występowali: p. p. Roesnerowie i Antoniak (organy), założyciele tej Szkoły.

Podczas letniego sezonu wystawiono w Gdyni w sali kina „Polonia" opery: „Cavalleria Rusticana" i „Pajace" z udziałem artystów opery warszawskiej: p. p. Platówny, Gołębiowskiego, Mossakowskiego, Płońskiego, Morawskiej, Dobrosielskiego i Wawra. Mimo złych warunków dla wystawienia opery (brak sali i orkiestry) dyr. Silich wywiązał się dobrze z trudnego zadania, dyrygując nieznanym sobie zespołem orkiestry Marynarki Wojennej.

W końcu lipca odbył się Koncert chórów okręgu gdyńskiego z współudziałem Orkiestry Marynarki Wojennej, którą wyszkolił już należycie kpt. Olszewski (zamierza on położyć nacisk na symfoniczny charakter zespołu i tym samym wziąć żywy udział w ruchu muzycznym Gdyni). Sukces odniósł również chór „Symfonia" pod dyr. W. Betlejewskiego, prof. Szkoły Muzycznej im. Fr. Chopina.

Dzięki inicjatywie Tow. Muzycznego w Gdyni usłyszeliśmy młodego pianistę, ucznia prof. Trombini-Kazurowej Andrzeja Wąsowskiego, który odegrał Ciacconę Bacha, Sonatę Beethovena, utwory Chopina i Liszta wykazując duży talent i muzykalność, technikę dobrą, nieco jednak za powierzchowną. Niewątpliwie posiada wszelkie dane na dobrego pianistę i zapowiada się doskonale.

Wąsowski wystąpił po raz drugi w Gdyni razem z Prokopienim, jako akompaniator i solista. Koncert ten, poprzedzony olbrzymią reklamą, godną samego Paderewskiego miał być „gwoździem" sezonu letniego, niestety frekwencja jednak nie dopisała. Dla tej nielicznie zebranej publiczności śpiewał i często do niej przemawiał (à la Kiepura) Prokopieni, bisować zaś zmuszony był „najbardziej wartościowy utwór z całego programu — „Wańkę", oczywiście dodając do tego odpowiednie gesty. W recenzjach gdyńskich wyczytaliśmy, że „niezwykła muzykalność śpiewaka daje publiczności prawdziwe przeżycia". Woleliśmy jednak przeżycia z występu Wąsowskiego, który w drugiej części koncertu wykonał szereg utworów fortepianowych.

Jeśli chodzi o przeżycia naprawdę muzyczne, to najwięcej dostarczył ich świetny recital M. Dońskiej w Gdyni, na którym cenne dzieła Beethovena, Bacha, Chopina i t. d. wykonane były stylowo i głęboko z wielką muzykalnością. Był to może najlepszy koncert w tym sezonie w Gdyni.

Kaszuba.

KATOWICE

Sezon koncertowy właściwie jeszcze się nie rozpoczął. Zanotować jednak należy dwie imprezy, które już miały miejsce w pierwszych dniach września, mianowicie występ „Chóru Dana" oraz wykonanie „Kantaty" Macieja Ka-

mieńskiego, skomponowanej na odsłonięcie pomnika Króla Jana III Sobieskiego w Łazienkach, w r. 1788-ym, transmitowane przez radio.

Sympatyczny Chór Dana, dobrze znany i popularny w Katowicach, wystąpił w zmienionym składzie. Został powiększony o osobę p. Hanki Brzezińskiej, bardzo zdolnej i uroczej śpiewaczki. Skala możliwości Chóru w jego genre została przez to znacznie rozszerzona. W porównaniu z dawnieiszymi jego występami wydaje się, iż poczynił on dalsze postępy na drodze do perfekcji i precyzji. Przyjmowany był bardzo serdecznie.

„Kantata" Kamieńskiego, mimo swego okolicznościowego charakteru jest dziełem o wyższej wartości, oczywiście z uwzględnieniem epoki, w której powstała. Wpływ Haydna widoczny jest bez mała w tej samej mierze, w jakiej daje się stwierdzić u Mozarta. Daje wdzięczne pole do popisu licznym wykonawcom, którzy też wywiązali się z zadania bez zarzutu. Zarówno orkiestra symf. Tow. Muz. pod dyr. prof Dymka, jak i soliści: Janina Drapekowa i Irena Lewińska (soprany), Maria Karczmarczykówna (mezzo-sopran) i Leopold Janicki (tenor), wreszcie chór — zasłużyli na słowa szczerego uznania za pietyzm, z jakim oddali czar i wdzięk zmartwychpowstałego utworu „Ojca Opery Polskiej". Wykonanie stało na bardzo wysokim poziomie. Doskonałe brzmienie orkiestry i chóru szło o lepsze z produkcjami solistów (młodocianych absolwentów Śl. Konserwatorium muz. w Katowicach). Dzięki niemu dzieło Kamieńskiego — mimo okrągło półtorawiekowego spoczynku w całkowitym zapomnieniu — zajaśniało pełnym blaskiem swej krasy.

Tak wczesne pojawienie się pierwszych „jaskółek" sezonu muzycznego uważać by należało, — gdyby nie smutne doświadczenie lat ubiegłych, — za zapowiedź bardziej ożywionego ruchu muzycznego w sezonie nadchodzącym. Ano — zobaczymy, jak to będzie.

Herbert Krzok.

TORUŃ

Okres letni, niebogaty naogół w wydarzenia muzyczne, miał jednak w Toruniu momenty, które zasługują na omówienie. A więc przede wszystkim zakończenie roku szkolnego w Konserwatorium Pomorskiego Tow. Muzycznego i związane z tym publiczne popisy uczniów w dn. 13 i 14 czerwca. Niedawny okres rewolucyjnej reorganizacji, jaką przeszło Konserwatorium, nadaje tego rodzaju imprezom pewien odcień sensacyjności. Publiczność toruńska z największym zainteresowaniem śledzi rozwój miejscowej uczelni muzycznej.

Popisy uczniów wykazały, że, aczkolwiek zakończył się już okres rewolucyjny w zakresie organizacji uczelni, to w dziedzinie pedagogicznej trwa on nadal. Bardzo to sympatyczna rewolucja i oby trwała jak najdłużej. Objawia się ona przede wszystkim w postępach, jakie wykazali uczniowie w ostatnim roku szkolnym. Na szczególne wyróżnienie zasługują klasy fortepianu prof. Ireny Kurpisz-Stefanowej, Barbary Łasińskiej, Henryka Sztompki i Stanisława Chojeckiego, które zajęły na popisach miejsce przodujące. Wśród uczni nie brak jednostek o talentach wybitnych. Dwunastoletnia Regina Smendzianka (kl. fortepianu H. Sztompki) w wykonaniu Koncertu C-dur Beethovena z tow. orkiestry zwróciła szczególną uwagę na swoją dojrzałość muzyczną i talent pianistyczny

Lipiec był w Toruniu miesiącem całkowitego zastoju. Dopiero w początkach sierpnia zaczęło się pewne ożywienie. W dn. 7.VIII. odbył się poranek symfoniczny orkiestry P. T. M. o popularnym programie, prowadzony przez miejscowego kapelmistrza wojskowego kpt. Zygmunta Grabowskiego. Starannie opracowany i wykonany koncert przyczynił się doskonale do zespolenia orkiestry w okresie letniej przerwy. W przyszłym sezonie będzie ona miała sporo pracy. Projektuje się osiem koncertów symfonicznych, z tego cztery wieczorowe i cztery poranki, transmitowane przez Polskie Radio. Kierownictwo orkiestry objęła dyrygentka Zofia Godlewska.

W drugiej połowie sierpnia odbył się w Konserwatorium dwutygodniowy kurs dla dyrygentów chóralnych z całego Pomorza, urządzony staraniem Pomorskiego Związku Śpiewaczego. Udział wzięło przeszło 30-stu słuchaczy, przeważnie z prowincji. Wykładowcami byli: dyr. P. Perkowski, wicedyr. Z. Moczyński i prof. Feliks Tomaszewski.

Projektów na zbliżający się sezon koncertowy jest wiele. Współpraca Konserwatorium i Rozgłośni Pomorskiej w zakresie organizacji życia muzycznego w Toruniu daje jaknajlepsze rezultaty i przyczynia się do rozkwitu tak jeszcze do niedawna zaniedbanego u nas życia muzycznego.

Cantus.

WILNO

Zakończenie sezonu wileńskiego upłynęło pod znakiem licznych i interesujących popisów Konserwatorium Muzycznego im. M. Karłowicza.

Występy uczniów z orkiestrą w dn. 12.VI, klasy operowej 19.VI i solistów 26.VI wykazały, że uczelnia pracuje z wytrwałością, godną podziwu i szacunku. Wyróżnili się: ucz. ucz. Karużas (kl. Prof. Kerntopf-Romaszkowej), Podzelwerówna (kl. Dyr. Szpinalskiego), Romanowski (kl. śpiewu prof. prof. Ludwiga i Hendrich), Katin (kl. Prof. Krzyżanowskiej). Całość produkcyj stała na wysokim poziomie. Z okazji popisów Wilno miało sposobność zapoznać się z talentem młodego polskiego kapelmistrza Kazimierza Hardulaka, który w charakterze gościa prowadził popisy orkiestrowe. Skorzystał zaraz z tej okazji wileński „ośrodek dyspozycyjny" (przepraszam za modne słówko) w sprawach muzyki, jakim jest Klub Muzyczny, by zaangażować K. Hardulaka w charakterze stałego dyrygenta Wileńskiej Orkiestry Symfonicznej w sezonie 1938/1939. Niech żałuje Warszawa. Na marginesie spraw popisów konserwatorium należy napiętnować uporczywy bojkot tej uczelni przez recenzenta „Słowa" p. Józefowicza. Ten miły w stosunkach towarzyskich człowiek (zna tysiące anegdot o Adelinie Patti, — nie zna tylko muzyki K. Szymanowskiego), uczęszczając gorliwie na popisy wszystkich możliwych szkół żydowskich i organistowskich, „nie zauważa", mówiąc delikatnie pracy 200 uczniów największej uczelni muzycznej na terenie, równym $^1/_3$ Rzplitej. Powód? Staropolska prywata. Ostatnia audycja Klubu Muzycznego odbyła się pod znakiem recitalu znanego pianisty Mieczysława Münza. Ten bajecznie uzdolniony artysta grał jak zwykle z pewną nonszalancją, jakgdyby „markując" tylko interpretację. Błysnął lwim pazurem dopiero w transkrypcji Dohnanyiego, zrobionej z walca Delibesa z „Coppe-

lii". Zdaje się, że najmocniejszą pozycją stylową artysty jest muzyka współczesna.

Nadchodzący sezon koncertowy, jeśli chodzi o możliwości lokalne, będzie, jak zwykle, skupiać się w Klubie Muzycznym. W planie działalności figuruje 20 audycyj, na które złożą się wieczory orkiestry kameralnej (w liczbie 8), orkiestry symfonicznej (8) i Kwartetu Klubu Muzycznego (4). Przewidziane są ponadto audycje typu podwójnych recitali. W roku 1939 Klub Muzyczny obchodzi 5-lecie swego istnienia, które uświetni 100-a audycja o starannie przygotowanym już obecnie programie. W programie znajdą się arcydzieła muzyki klasycznej oraz pierwsze wykonania nowych dzieł polskich.

Poza tym życie muzyczne Wilna od czasu do czasu ożywią artyści zagraniczni, którzy przejazdem dadzą się słyszeć. Wilno jest ciągle tak ubogie w publiczność, że tylko na „przejazdy" może liczyć, jeśli chodzi o wybitniejsze siły z zagranicy.

irma.

AUDYCJE STOWARZYSZENIA MIŁOŚNIKÓW DAWNEJ MUZYKI

Stowarzyszenie Miłośników Dawnej Muzyki rozpoczyna swój 14-ty sezon koncertowy audycją 4 października.

W bieżącym sezonie audycje będą się odbywać we wtorki.

Zapowiedziane jest wykonanie między innymi utworów następujących:

Bach: cykl Sonat na skrzypce i cembalo i cykl Suit angielskich na fortepian, Koncert a na fortepian, flet i skrzypce z orkiestrą, Koncert g na skrzypce z orkiestrą. Z polskiej dawnej muzyki: Mielczewski: Canzona, Kleczyński: 2 Tria smyczkowe i 2 Duety na dwoje skrzypiec (1-e wykonania), Lessel: 2 Warjacje na fortepian. 2 Koncerty wiolonczelowe: Monna i Porpory (1-e wykonania). Biber i Purcell: Sonaty na skrzypce i organy (1-e wykonanie). Haydn: Symfonie „La passiona" i „Boże Narodzenie" (1-e wykonania). Mozart: Serenada D, Trio fortepianowe C, Jagd-Quartett. Beethoven: Septet, Kwartet smyczkowy op. 18 Nr. 6, Sonata wiolonczelowa A. Schubert; Trio fortepianowe B, Kwintet smyczkowy op. 163.

Z ORMUZU.

Obecny sezon koncertowy rozpoczął się wcześniej niż zwykle: już odbyły się koncerty: w Radomiu z udziałem A. Szlemińskiej, E. Umińskiej i S. Nadgryzowskiego; w Płocku — E. Bender i P. Lewiecki; w Krzemieńcu, Równem, Łucku, Kowlu, Włodzimierzu, Chełmie i t. d. — A. Szlemińska, J. Draże i A. Wielhorski. W szkołach warszawskich również rozpoczęły się już audycje. W licznych objazdach ORMUZU w październiku wezmą udział: I. Dubiska, J. Hupertowa, W. Małcużyński, E. Bender, M. Zabejda-Sumicki i wielu innych znakomitych artystów.

KRONIKA

POLSKA

B y d g o s z c z

W pierwszych dniach września odbyło się w Bydgoszczy uroczyste poświęcenie *nowego gmachu Miejskiego Konserwatorium Muzycznego*, oddanego do użytku uczelni przez Zarząd Miejski.

G d a ń s k

Wyniki klasyfikacji chórów na *Zjeździe Śpiewaczym*, który odbył się w Gdańsku w dn. 4 — 6 czerwca, przedstawiają się następująco:

I nagroda — chór męski „Echo" z Poznania za wykonanie „Suity orawskiej" Z. Kasserna pod dyr. Wł. Raczkowskiego.

II nagr. — chór „Hejnał" ze Lwowa pod dyr. Alf. Stadlera.

III nagroda — Tow. śpiew. im. Moniuszki w Gdańsku za utwór „Gród zatopiony" T. Tylewskiego pod dyr. kompozytora.

Chóry mieszane.

I — chór mieszany przy kośc. Chrystusa Króla w Toruniu pod dyr. Marcinkowskiego,

II — chór „Cecylia" (Gdańsk) pod dyr. K. Wiłkomirskiego.

Konkurs kompozytorski dał wyniki następujące: z nadesłanych 30 kompozycyj I miejsce otrzymał Z. Moczyński z Torunia za kantatę na chór mieszany i orkiestrę symfoniczną p. t. „Hel". II nagr. — Ign. Rączka z Buska za pieśni p. t. „Powrót" na chór męski a capella, III — F. Nowowiejski za „Balladę o Gdańsku" na chór mieszany i orkiestrę symfoniczną.

K a t o w i c e

Śląskie Konserwatorium Muzyczne rozpoczyna dziesiąty rok swego istnienia. Przy konserwatorium uruchomiono w tym roku obydwie klasy Liceum Muzycznego jedynego w Polsce.

*

Konkurs kompozytorski miesięcznika muzycznego „Śpiewak" wywołał bardzo żywy oddźwięk, jak o tym świadczy ilość 276 utworów, nadesłanych do 31 sierpnia. Wynik konkursu zostanie wkrótce ogłoszony.

L w ó w

Kierownictwo działu operowego we Lwowie otrzymał w obecnym sezonie *Adam Didur*. Sezon operowy zainaugurowała opera Moniuszki „Straszny Dwór".

*

Lwowskie *Konserwatorium Muz. im. K. Szymanowskiego* przejęło obecnie od p. A. Niementowskiej Zjednoczenie Polskich Związków Zawodowych. Z. P. Z. Z. zamierza zbudować specjalny gmach dla Konserwatorium i teatru robotniczego.

P o z n a ń

Szczegółowy program *„Tygodnia Muzyki Polskiej"* (2 — 9 października) w Poznaniu przedstawia się następująco:

2.X g. 9 Msza św. w kościele farnym, w czasie której Chór Filharmoniczny i soliści Teatru Wielkiego wykonają „Mszę uroczystą" Kazimierza Wiłkomirskiego pod batutą kompozytora.

g. 12. Uroczyste otwarcie „Tygodnia Muzyki Polskiej" w Teatrze Wielkim

połączone z odsłonięciem popiersia Karola Kurpińskiego w foyer Teatru.

g. 20. Inauguracja sezonu operowego — prapremiera opery komicznej Łucjana Kamieńskiego „Damy i Huzary".

3.X, g. 17. I koncert kameralny w sali renesansowej Ratusza. W programie dawna polska muzyka instrumentalna: utwory Zieleńskiego, Mielczewskiego, Szarzyńskiego, Dankowskiego.

g. 20. Aula Uniwersytetu. Koncert chórowy polskiej muzyki religijnej w wykonaniu Chóru Katedralnego pod dyrekcją ks. dr. Wacława Gieburowskiego. W programie utwory: Szamotulskiego, Gomółki, Szadka, Zieleńskiego, Szarzyńskiego, Gieburowskiego, Pękiela, Kromolickiego, Szeligowskiego.

4.X, g. 20. I Koncert Symfoniczny w Teatrze Wielkim, pod dyrekcją dr. Zygmunta Latoszewskiego. W programie: „V Symfonia" Poradowskiego (I wyk.) „Koncert wiolonczelowy" Maklakiewicza (solista D. Danczowski), symfonia Nowowiejskiego p. t. „Praca i rytm" (I wyk.)

5.X, g. 17. II koncert kameralny w sali kolumnowej Pałacu Działyńskich. W pogramie współczesna muzyka polska.

g. 20 „Straszny Dwór" w nowej inscenizacji, poraz pierwszy według wydanego świeżo drukiem autografu Moniuszki.

6.X, g. 21. III koncert kameralny w sali kolumnowej Pałacu Działyńskich. W programie III kwartet Poradowskiego, I kwartet Jareckiego, kwartet c-dur Maliszewskiego — w wykonaniu „Polskiego Kwartetu Smyczkowego".

Koncert będzie poprzedzony wykładem prof. Zdzisława Jachimeckiego p. t. „Karol Szymanowski i jego sztuka w ocenie współczesnych" (g. 20).

7.X, g. 20. II Koncert symfoniczny w Teatrze Wielkim pod dyr. Kazimierza Wiłkomirskiego. W programie „Symfonia d-moll" Stojowskiego, „Koncert fortepianowy" Apolinarego Szeluty (partię solową wykona kompozytor), „III Symfonia" Szymanowskiego.

8.X, g. 20. Premiera w Teatrze Wielkim opery-baletu Witolda Maliszewskiego „Syrena".

9.X, g. 16.30. Aula Uniwersytetu Koncert poznańskich chórów mieszanych. Dyrygenci: Władysław Raczkowski i Bolesław Wallek-Walewski. W programie: „Sonety Krymskie" Moniuszki, „Kantata romantyczna" Wiechowicza i „Apokalipsa" Wallek-Walewskiego.

g. 17. Koncert polskiej muzyki ludowej zorganizowany przez Polskie Radio w Sali Pałacu Działyńskich.

g. 20. Teatr Wielki. „Verbum Nobile" Moniuszki w nowej inscenizacji i „Harnasie" Szymanowskiego.

W czasie „Tygodnia Muzyki Polskiej" odbędzie się w Poznaniu zjazd muzykologów polskich (3 — 5.X), na którym wygłoszony będzie szereg referatów naukowych. W ramach „Tygodnia" zorganizowane zostaną również wystawa rękopisów i pamiątek muzycznych w Muzeum Miejskim, oraz wystawa ku czci K. Kurpińskiego.

„Tydzień Muzyki Polskiej" organizowany jest przez Zarząd miejski m. Poznania, który postanowił stworzyć stałą instytucję dorocznych festivali poświęconych muzyce polskiej. Inicjatywa ta jest dla polskiego życia kulturalnego momentem bardzo ważnym i odegra bez wątpienia rolę poważnego bodźca w rozwoju twórczości muzycznej.

Przyjezdni z okazji „Tygodnia" korzystają ze *zniżki 75% w drodze powrotnej* za wykupieniem karty ucze-

stnictwa w cenie 3 zł., uprawniającej do zniżek 25% na poszczególne imprezy „Tygodnia". Przy wykupieniu abonamentu na wszystkie imprezy „Tygodnia" udziela się 50% zniżki.

Toruń

Pomorski Związek Śpiewaczy zorganizował w Toruniu wakacyjny kurs dla dyrygentów. Udział wzięło przeszło 30 osób z całego Pomorza. Wykładowcami byli dyrektor Konserwatorium. *P. Perkowski* oraz profesorowie *Z. Moczyński* i *F. Tomaszewski.*

Warszawa

Filharmonia Warszawska rozpoczyna sezon dn. 7.X koncertem symfonicznym pod dyr. *Bierdiajewa* z udziałem *Egona Petri* jako solisty. W dalszych koncertach przewidziane są między innymi występy: Artura Schnabla, Roberta Casadesus, Claudio Arrau.

*

Opera Warszawska rozpoczyna sezon dwiema premierami: jedną (1.X) poświęconą muzyce poważnej (w programie „Harnasie" i „Verbum Nobile"), drugą (2.X) poświęconą muzyce lżejszej (operetka „Książe Szirasu").

*

Z okazji „Dni Morza" *Wydział Obrony Morskiej* rozpisał trzy konkursy na utwory muzyczne z dziedziny pieśni morskich.

Konkursy były wyjątkowo obficie obesłane pracami na wysokim poziomie. Sąd konkursowy w składzie: prof. prof. Konserwatorium S. Kazuro J. Lefeld i W. Maliszewski przyznał następujące nagrody:

W konkursie I na piosenkę dla młodzieży szkolnej.

Pierwszą nagroda — p. prof. Zygmuntowi Moczyńskiemu z Torunia za piosenkę p. t.: „Córka morskiego króla", słowa K. Makuszyńskiego.

Druga nagroda — p. prof. Zygmuntowi Moczyńskiemu z Torunia za piosenkę p. t.: „Na morze" do słów K. Makuszyńskiego.

Trzecia nagroda — p. W. Hansmanowi, dyrektorowi konserwatorium muzycznego w Stanisławowie za piosenkę p. t.: „Narzekanie ryb", słowa K. Makuszyńskiego.

Czwarta nagroda — prof. Zygmuntowi Moczyńskiemu z Torunia za piosenkę p. t. „Piosenka o FOM-ie" — słowa J. Stępowskiego.

W Konkursie II na piosenkę dla marynarzy:

Pierwsza nagroda: — prof. Z. Moczyńskiego z Torunia za piosenkę p. t.: „Przyszła kryska na Matyska" — słowa J. Stępowskiego.

Druga nagroda — p. prof. Laskiemu z Warszawy za piosenkę p. t.: „Przyszła kryska na Matyska" — słowa J. Stępowskiego.

Trzecia nagroda — p. J. Pasierb-Orlandowi z Warszawy za piosenkę p. t.: „Dziewczyna zakochana w morzu", — słowa K. Makuszyńskiego.

Czwarta nagroda — prof. Zygmuntowi Moczyńskiemu z Torunia za piosenkę p. t.: „W dalekim porcie" — słowa K. Makuszyńskiego.

W Konkursie III na pieśń chóralną:

Pierwsza nagroda — p. K. Wiłkomirskiemu z Gdańska za piosenkę p. t.: „Przysięga" — słowa K. Makuszyńskiego.

Druga nagroda — prof. Z. Moczyńskiemu z Torunia za piosenkę p. t.: „Rozmowa z okrętem" — słowa K. Makuszyńskiego.

Trzecia nagroda — p. M. Porwitowi z Krakowa za piosenkę p. t. „Przyrzeczenie" — słowa K. Makuszyńskiego.

Prócz tego wyróżniono jeszcze kilkanaście piosenek.

Nagrodzone i wyróżnione utwory wkrótce ukażą się w druku.

*

Kwartalnik „Chopin" wydawany przez Instytut Fryderyka Chopina w Warszawie został zamieniony na *rocznik o tejże samej nazwie.* Redakcję objęli: mgr. St. Golachowski i dr. K. Régamey. Pierwszy numer rocznika „Chopin" ukaże się w końcu października.

*

Szkoła muzyczna im. Z. Noskowskiego w Warszawie organizuje w swoim lokalu cykl odczytów dla dorosłych z dziedziny muzyczno - pedagogicznej. I odczyt prof. Br. Rutkowskiego p. t. „Rola muzyki w wychowaniu" odbył się dn. 29 września. Następny odczyt (prof. dr. H. Dorabialskiej p. t. „Racjonalne podstawy gry fortepianowej") odbędzie się tamże 12 października.

*

Bolesław *Woytowicz* ukończył „Symfonię", tworzącą oryginalne połączenie formy sonatowej z formą wariacyj.

*

Roman *Palester* ukończył „Concertino" na saksofon i małą orkiestrę i pracuje obecnie nad krótkim utworem na organy.

Muzyka polska i polscy muzycy zagranicą

Koncert Ignacego Paderewskiego transmitowany 25 września ze Szwajcarii na stacje polskie wywołał ogromną sensację w Europie. Wobec tego, że program ten nadawały wyłącznie rozgłośnie polskie, niemal wszędzie w Europie słuchano w tych godzinach Polski, a nawet najbliżsi sąsiedzi Paderewskiego w Rion-Bosson mogli go słuchać tylko via Warszawa lub Katowice.

*

Z okazji 30-lecia pierwszego przyjazdu Henryka Opieńskiego do Lozanny Studio radiowe miasta Lozanny urządziło jego koncert kompozytorski. Orkiestrą dyrygował Hans Haug, jako solistki wystąpiły panie Barblan - Opieńska i M. d'Ernst. W związku z koncertem ukazał się w piśmie „Le Radio" artykuł o Henryku Opieńskim, utrzymany w bardzo serdecznym tonie.

*

Instytut Słowiański w Pradze zamianował prof. dr. Adolfa Chybińskiego swym członkiem - korespondentem.

*

W marcu i kwietniu 1938 r. prof. dr. Zdzisław Jachimecki wygłosił w Bolonii, Florencji, Rzymie i Wenecji na zaproszenie Instituto di Cultura Fascista, Lyceum di Firenze i Alteneo Veneto wykłady p. t. „La personalità di Federico Chopin".

*

W „Slavonic Review", organie *School of Slavonic and East European Studies* (wydawnictwo Uniwersytetu w Londynie) ukazała się w lipcowym numerze 1938 roku obszerna angielska rozprawa prof. Zdzisława Jachimeckiego o *Karolu Szymanowskim.*

*

„Słowik" w Grenay, jeden z najstarszych chórów polskich we Francji, obchodził dnia 21 sierpnia rocznicę 15-letniej działalności. Uroczystość jubileuszową obchodzono przy udziale licznych okolicznych chórów, które wzięły również udział w zawodach, urządzonych w ramach tej rocznicy.

ANGLIA

W Londynie, w wieku 65 lat zmarł znany kompozytor i sławny kapel-

mistrz sir *Landon Ronald.* Mając 21 lat był on już dyrygentem opery włoskiej w Covent Garden. Od 1910 roku był dyrektorem Guildhall School of Music w Londynie, poza tym był członkiem Królewskiej Akademii Muzycznej, a od 15 lat dyrygował Koncertami w Albert Hall. Przez pewien czas był również akompaniatorem słynnej śpiewaczki australijskiej Melba w czasie jej tournée po Anglii i Ameryce.

BELGIA

Pomiędzy 20 a 26 listopada odbędzie się w Brukseli zebranie założonej przez Ryszarda Straussa *„Stałej Rady Międzynarodowej Współpracy Kompozytorów"*. Przy tej okazji odbędzie się również międzynarodowy festival muzyczny, obejmujący dwa koncerty symfoniczne, dwa kameralne, dwa przedstawienia operowe (jedno z nich w Królewskiej Operze Flamandzkiej w Antwerpii) oraz wielki koncert oratoryjny. Program będzie obejmował dzieła kompozytorów z 19 krajów.

*

Następny konkurs im. Ysaye odbędzie się w przyszłym roku w Brukseli i będzie tym razem polegać na współzawodnictwie dyrygentów. Granica wieku sięga od 25 do 40 lat.

*

Wychodząca w Brukseli „Revue internationale de Musique" podaje wiadomość o znalezieniu 4 niewydanych i nieznanych utworów symfonicznych *Mahlera,* melodii *Händla,* wykrytych wśród starych papierów w British Museum oraz pierwszych taktów Kwartetu c-moll *Schuberta* z 1814 r.

DANIA

Pomiędzy 3 a 10 września odbył się w Kopenhadze Festival Muzyki Północnej, w którym brali udział: Dania, Finlandia, Islandia, Norwegia i Szwecja.

FRANCJA

Muzeum Calvet w *Avignonie* zorganizowało wystawę poświęconą rękopisom i partyturom wybitnego a zbyt dotąd zapoznawanego muzyka francuskiego z XVIII wieku Jana Józefa *Mouret.* Przy tej okazji zgromadzono na wystawie również oryginały partytur Lulliego, Glucka, Picciniego, Favarta i innych.

*

Towarzystwo *„Les amis d'Albert Roussel"* organizuje w czerwcu 1939 roku międzynarodowy konkurs pianistyczny, którego program będzie się składał wyłącznie z utworów Roussela.

*

Stowarzyszenie *„Confédération Musicale de France"*, zajmujące się muzyką popularną, zorganizowało, w celu ratowania budżetu, loterię z 250.000 biletów po 1 franku. Wśród wygranych obok samochodu znajdują się instrumenty muzyczne, aparaty radiowe i nuty.

*

Przykład Igora Strawińskiego, który przed paru laty przyjął obywatelstwo francuskie, okazał się zaraźliwy, dzięki czemu Francja zyskuje coraz więcej muzyków obcego pochodzenia. Ostatnio uzyskali obywatelstwo francuskie Bruno Walter i Aleksander Tansman.

ITALIA

Przystąpiono tu do pełnego wydania dzieł *Palestriny.* Pierwszy z zamierzonych 34 tomów ma się ukazać w druku już w bieżącym roku.

*

Na początku sezonu operowego w Berlinie odbędzie się pierwsze wykonanie opery Franco *Alfano:* „Katiusza" (opartej na „Zmartwychwstaniu" Tołstoja) w nowej przeróbce.

NIEMCY

W Bayreuth został utworzony Instytut badań dotyczących Wagnera („Richard Wagner Forschungsstätte"), który ma na celu badanie życia i dzieł Wagnera. Jako pierwsze zadanie przewidziane jest przygotowanie monumentalnej biografii twórcy „Tristana".

*

Pomiędzy 9 a 16 października odbędzie się w Frankfurcie nad Menem międzynarodowy kongres, poświęcony sprawom śpiewn i deklamacji.

*

Opera Mozarta *„Thamos, król egipski"*, która dotąd nigdy nie była grana, została wykonana w Berlinie podczas ostatniego „Tygodnia Sztuki" i odniosła poważny sukces.

*

Wiedeńska orkiestra filharmoniczna, która ma prawo sama wybierać głównego dyrygenta, wybrała w tym roku na to stanowisko *Wilhelma Furthwänglera.*

*

Gmach opery wiedeńskiej będzie poddany gruntownemu remontowi, mającemu przede wszystkim na względzie *radykalne unowocześnienie urządzeń sceny.*

*

Sprawa *czaszki Haydna*, która była przedmiotem wieloletniego sporu, została wreszcie definitywnie załatwiona. Jak wiadomo czaszka sławnego muzyka została wykradziona z grobu przez fanatycznego frenologa, który kolekcjonował czaszki wielkich ludzi, i po wielu wędrówkach dostała się do zbiorów Tow. Przyjaciół Muzyki w Wiedniu. Towarzystwo to wreszcie po dłuższych targach zgodziło się na oddanie czaszki hr. Esterhazy, który ma zamiar pochować całe ciało Haydna w specjalnie do tego celu wzniesionej kaplicy w Eisenstadt.

SZWAJCARIA

W Lucernie zorganizowano Festival Muzyki międzynarodowej pod tyt. *„Grandes semaines musicales internationales 1938"* przy udziale Ryszarda Straussa, Mengelberga, Bruno Waltera, Ansermeta, Cortot, Dusoliny Giannini, Kipnisa, Adolfa Buscha i Rudolfa Serkina. Jeden z koncertów poświęcono muzyce Wagnera pod dyr. Gilberta hr. Gravina wnuka Cosimy Wagner. W rezydencji Wagnera w Tribschen odbyły się również koncerty o bardziej intymnym charakterze.

Jednocześnie zorganizowano w Starym Ratuszu lucerneńskim wystawę cennych pamiątek muzycznych, wśród których znalazły się autografy Bacha, Beethovena, Liszta i inn.

*

Herman *Scherchen* dyrygował w lipcu w *Braunwald* szeregiem koncertów poświęconych kolejno poszczególnym szkołom muzycznym: francuskiej, niemieckiej, angielskiej, holenderskiej, italskiej i amerykańskiej.

Z. S. R. R.

Naukowy instytut muzyczny w *Leningradzie* przygotowuje wydanie pełnej spuścizny literackiej sławnego pianisty i kompozytora *Antoniego Rubinsteina.* Cały tom poświęcony będzie jego listom, dotąd prawie niepublikowanym.

NADESŁANE KOMUNIKATY

CHÓR TOWARZYSTWA URZĘDNIKÓW GMINY STOŁ. KRÓL. M. KRAKOWA

ROZTRZYGNIĘCIE KONKURSU

W dniu 18 grudnia 1937 r. pod przewodnictwem Prezydenta miasta Dr. Mieczysława Kaplickiego i w obecności następujących członków Sądu konkursowego: P. P.

1. Dr. Zdzisława Jachimeckiego prof. Uniw.
2. Michała Piotrowskiego dyr. konserwat.
3. Adama Kopycińskiego ref. muz. Polsk. Rad.
4. Dr. J. Owsińskiego prez. Twa. Urzędn. m.
5. Inż. M. Niżyńskiego prez. „chóru" Urzędn. m.
6. Dr. T. Piotrowskiego dyr. Twa. Vesta.
7. Dr. F. Wesselego nacz. Wydz. kult. i szt.
8. J. Życzkowskiego kier. art. chóru.
9. Jana Muszyńskiego sekretarza chóru,

odbyło się ostateczne posiedzenie Sądu, na którym z 73 nadesłanych utworów konkursowych Sąd wyróżnił *jedenaście* i te polecił zakupić po 50 zł. Utwory bowiem nie odpowiadały wszystkim warunkom w tym stopniu, aby można było przyznać wyznaczone nagrody autorom nadesłanych kompozycji.

Przy otwarciu kopert okazało się, że autorami wyróżnionych prac są następujący kompozytorzy:

NAZWISKO	MIEJSCOWOŚĆ	GODŁO	TYTUŁ
1. Drobner Mieczysław	Kraków	Księżyc	W aeroplanie.
2. Geiger Wacław	Kraków	Orfeusz	Piosenka ulicznika
3. Gniot Walerian	Poznań	Wittlin	Hasło
4. Gnus Rita	Warszawa	Puszcza	Na fujarce
5. Ormiński Włodzim.	Kraków	Bajka	Pchła i rabin
6. Otto Władysław	Warszawa	Wiosna	Czar wiosny
7. Rączka Stanisław	Busko-Zdrój	Podhale	Wiatr halny
8. Rączka Stanisław	Busko-Zdrój	Bard	Walczyk
9. Sollach Andrzej	Siemianowice	Zoja	Hasło
10. Wallek Walewski	Kraków	Szarotka	Z dziejów pieśni
11. Woźny Michał	Lwów	Albośmy to jacy tacy	Krakowski jubileusz.

Wydawca: TOWARZYSTWO WYDAWNICZE MUZYKI POLSKIEJ

Redaktor: KONSTANTY REGAMEY. Redaktor odpowiedzialny: BRONISŁAW RUTKOWSKI

Zakł. Druk. F. Wyszyński i S-ka Warszawa, Warecka 15